Künstler-Monographien



Fritz Erler

von

Fritz v. Ostini



Liebhaber-Ausgaben



Nr. 111

Künstler-Monographien

Begründet von H. Knackfuß

111

Fritz Erler

1921

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

Fritz Erler

von Fritz v. Ostini

Mit 140 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen, darunter 25 farbige Kunstbeilagen und Textbilder



1921
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld





Abb. 1. Ausschnitt aus dem Haupt-Fresko im Sitzungssaale der Münchner Rückversicherungsgesellschaft. 1913 (Zu Seite 93)

Fritz Erler

Fragt man sich, was das Merkwürdigste an der Erscheinung des Malers Fritz Erler ist, so möchte man die Antwort geben: die ruhige Selbstverständlichkeit seiner Entwicklung. Kaum einer von den deutschen Malern seiner Zeit — es handelt sich hier zunächst um Kennzeichen, nicht um Werte! — ist von schärfer ausgesprochener Eigenart, wie er! Aber diese Eigenart war da, als er zu schaffen, war schon da, als er zu streben begann, und nichts hat sie beirrt, die ganze Entwicklung des Malers, die nie ein grundsätzliches Anderswerden bedeutete, kam aus ihm selbst. Die Lehrzeit in Breslau, Berlin, München änderte sein Wesen so wenig, wie der Pariser Aufenthalt, der sonst auf junge Maler so gerne „richtunggebend" wirkt. Ihm gab er keine Richtung, nur die Mittel, der eigenen Richtung treu zu bleiben, das gesunde positive Können nämlich, auf dem die Freiheit und Besonderheit seines Stils ruht. Stärker beeinflußte ihn französische Natur, als die moderne französische Kunst — wie eben die Natur den echten schöpferischen Künstler beeinflußt: sie lehrte ihn sich selber finden. Die einsame, wilde und große Einsamkeit der Felsküsten in der Bretagne und Normandie weckte seinen Stil, wenn man so sagen darf. Dort wurden Werke empfangen und geboren, von denen eine gerade Entwicklungslinie weiterführt zu seiner heutigen Ausdrucksweise, zu dem Monumentalstil, der ihm jetzt eignet und ihn den schwersten und größten Aufgaben der Flächendekoration gewachsen zeigt. In den fünfundzwanzig Jahren seines Münchner Wirkens, die seit Erlers Pariser Lehrzeit verstrichen sind, ging er auf jener Linie vorwärts und aufwärts. Er ist stärker, kühner, selbstsicherer geworden, aber nicht anders. Die mannigfachen Stürme, die unser Kunstleben seitdem durchtobten, rührten ihn nicht an. Der Kampf um den neuen dekorativen Stil mit allen seinen Errungenschaften und Irrtümern fiel in Erlers erste Münchner Zeit. Er stand mitten in der Bewegung, weil diese Bewegung, für viele unbewußt, nach gleichen Zielen strebte, wie er, und — er war damals ganz selbst-

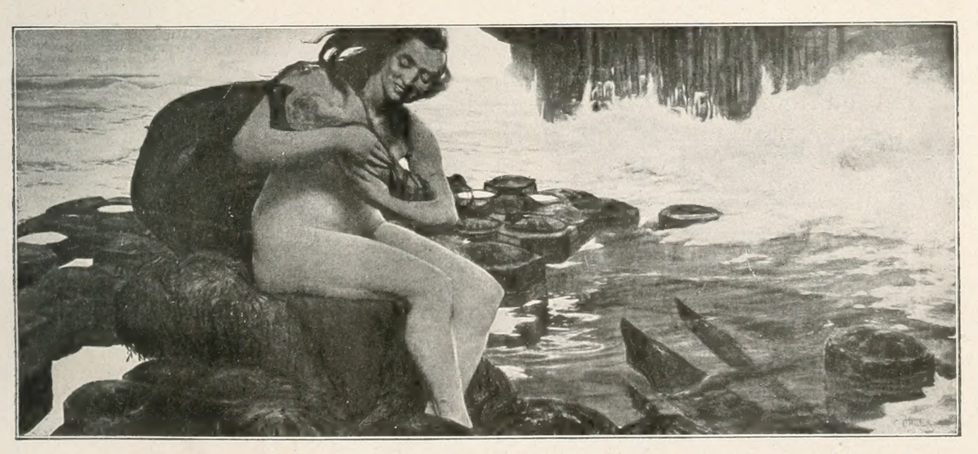


Abb. 2. Wiegenlied. 1893 (Zu Seite 18)

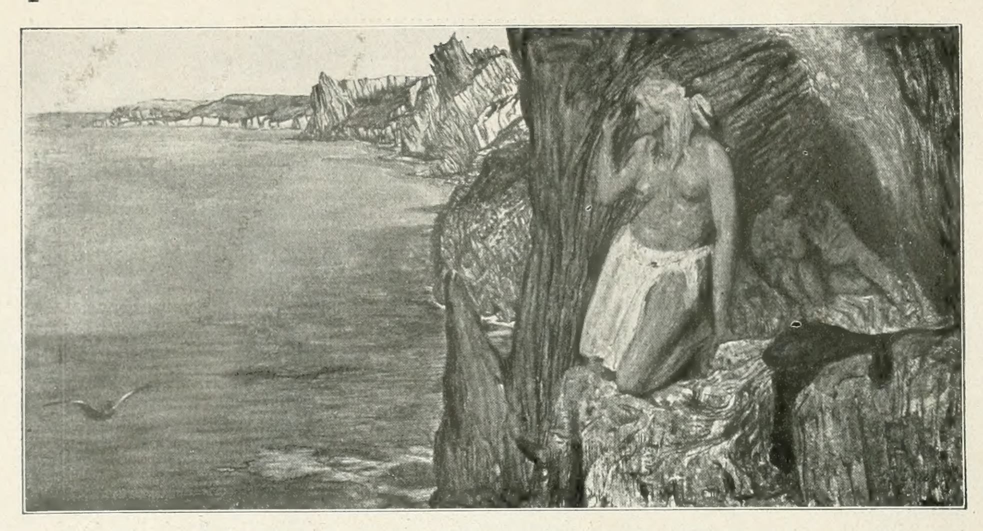


Abb. 3. Bucht von Morgat. 1893 (Zu Seite 18)

verständlich einer ihrer Führer. Der fröhliche Sturm flaute ab, nach der Romantik kam die Nüchternheit, nach dem Rausch die Aszese. Erler blieb der herbe Romantiker, der er immer gewesen, und zur rechten Zeit lodert auch heute noch das dionysische Feuer durch seine Kunst — zu stillerer Glut und feierlicheren Rhythmen gebändigt vielleicht, aber echt, wie damals. Bewußter ist er freilich geworden. Was bei dem Jüngling geheimnisvoll, seltsam, wie nachtwandlerische Sicherheit erschien, das übt der Mann mit ruhiger Gelassenheit, seiner Ziele und Wirkungen bewußt, was er einst intuitiv erfaßt hatte, hat ein ungewöhnlich scharfer Intellekt in seiner Gesetzmäßigkeit durchdacht und begründet. Das Vermögen, große Flächen mit Malerei zu füllen, so zu füllen, daß das Ganze monumentale Ruhe hat, ohne kalt und leer zu sein, Bedeutung hat durch den Rhythmus der Komposition, wie durch die Ausdruckskraft der Farbe, daß es allein schon durch die große Erscheinung wirkt, aber auch dem etwas bietet, der Sinn und persönliche Meinung des Künstlers haben will — dies Vermögen ist wunderselten geworden. So selten, daß Zeiten, die der Moderne als Zeiten akademischer Kunstanschauung verachten zu müssen glaubt, geradezu reich waren im Verhältnis zu unserer Armut an monumentalen Werten. Einer von den wenigen, die heute als Monumentalmaler gewiß jedem Anspruch des Raumes gewachsen sind, ist Fritz Erler, und wenn man heute einmal wieder, wie damals, als kunstsinnige Fürsten im Sinne ihrer Zeit Riesenwandflächen mit Bildern schmücken ließen und darin eine gewaltige Förderung der Kunst zu vollbringen glaubten — wenn man heute wieder solche Aufgaben zu vergeben hätte, ich wüßte keinen Zweiten neben Fritz Erler zu nennen. Natürlich hat er nichts mit dem Klassizismus jener Epoche gemein. Aber er hat die Gabe der Komposition großen Stils und hat die Gedanken dazu, die tatkräftige Phantasie, deren Quellen so leicht nicht zu erschöpfen sind. Er würde als Kind der Gegenwart vielleicht nicht „Große Historie" malen, kein Kompendium der Geschichte in Kolossalbildern, er würde eher den Geist und Stil der Zeiten in seinen Bildern ausdeuten als ihre Gescheh-



Abb. 6. Der Schlittschuhläufer. 1893 (Zu Seite 20)

noch gefallen will, bestimmt seine Linie. Sie mag da und dort einen Widerspruch wecken, der nicht immer ohne Begründung ist. Aber sie ist echt, sie sagt, was der Künstler glaubt, was er muß! Mag einer zu einzelnen Besonderheiten Erlerscher Bilder schwer ein Verhältnis gewinnen — wenn er nachprüft, wird er immer finden, daß sie folgerichtig aus der Entwicklung des Erlerschen Stils hervorgegangen sind. Dieser Stil ist wahrlich keine knappe Schablone, ist wandlungsfähig je nach der Aufgabe, hat sich entwickelt und wird sich weiter entwickeln — er wird aber immer ein in sich gefestigter Organismus bleiben, und in des Künstlers Werk wird sich schwerlich irgendwo ein unmotivierter Seitensprung nach-



Abb. 7. Pilger. 1894

weisen lassen, ein Ding, das dem Wesen nach aus seiner Gesamtheit herausfiele. Nicht das Unerreichbare ist Kennzeichen der höchsten Künstlerschaft, daß jedes einzelne, das sie schafft, einwandfrei und durchaus hochwertig wäre. Sondern darin zeigt sie sich, daß eins zum andern und das Einzelne wie das Ganze harmonisch zu der Persönlichkeit des Betreffenden stimmt. Diesen Vorzug aber, meine ich, kann man Fritz Erler nachrühmen und nachweisen!

Von seinem farbigen Stil gilt das genau so, wie von seiner Formensprache. Er ist überaus folgerichtig und zielbewußt, so vielgestaltig seine Mittel sind, er ist so treffsicher, daß sich wohl kein Architekt, der für große Räume farbigen Schmuck braucht, sich einen besseren künstlerischen Genossen wünschen kann, als diesen Maler. Denn er fände keinen, der sich in der Erfindung, in der farbigen Harmonie, wie in der Ökonomie der Farbe so klug den Bedürfnissen des Raumes anpaßte, der seine Farbenkomposition mit gleich überlegener Sicherheit zum Rhythmus der architektonischen Linien zu stimmen wüßte. Erler pflegt zyklische Wandbilder auf einen bestimmten Farbenakkord zu stimmen, den er durchhält mit eiserner Konsequenz und doch so, daß ihm die Wege zu größter Mannig-



Abb. 8. Jugendselbstbildnis. 1892 (Zu Seite 99)

faltigkeit der Wirkung offen bleiben. Seine Wiesbadner Bilder sind in dieser Art eine der genialsten Leistungen, die wir kennen, und es ist wundersam genug, wie er hier gerade durch die mit harter Energie durchgeführte Beschränkung zum höchsten koloristischen Reichtum kam. Ein halbes Dutzend Haupttöne, die sich auf allen fünf Bildern wiederholen und nur zur notwendigsten Modellierung da und dort ein wenig abgestuft wurden — das sind die Mittel, mit denen die reichste farbige Pracht erzielt wurde. Streng folgerichtig, wie Erler in allem ist, führt er dies Abstimmen des Bildes auf eine begrenzte Tonfolge in allen Gemälden durch, die monumental oder auch nur anspruchslos dekorativ zu erscheinen haben, ja im Grunde ist sein koloristisches Prinzip für Staffelei-



Abb. 9. Herbstabend. 1894 (Zu Seite 20)

bilder heute auch das nämliche. Er hat eine Reihe von Bildnissen in solcher Weise auf einen bestimmten Akkord gestimmt, so ein bekanntes Bildnis seiner Gattin auf leuchtendes Blau und Rot, ein Bild des bekannten Forschers Professor Neisser auf Rot, Schwarz und Weiß usw., und erzielte auch mit dieser Farbengebung, zu der eine breitflächige, knappe und vereinfachende Pinselführung kam, den Eindruck herber Größe. Er malt durchaus nicht immer gleich; einmal flächig, wenig modellierend, mit starken farbigen Kontrasten; dann mit vibrierenden lockeren und duftigen Farben; ein andermal — und eine Reihe von Erlers merkwürdigsten Bildnissen ist so gehalten! — spart er die Farbe, gibt dem Bilde von ihr nur so viel, daß es Leben gewinnt. Aber immer ist ein Bild in sich stilistisch geschlossen. Ein Strich zuviel, einer zuwenig, kommt nicht vor, seine malerische Ökonomie ist von bewundernswerter Konsequenz und Klarheit, und das unterscheidet Erler sehr wesentlich von recht namhaften Berufsgenossen, die ständig tasten und sich sichtbar wandeln in ihrer Malerei. Man darf überzeugt sein, ein Künstler wie Erler, der sein Handwerk mit so viel Überlegung und Zielbewußtheit übt, ist an den bemerkenswertesten Anregungen unserer vielbewegten Kunstepoche nicht blind und theoretisch ablehnend vorübergegangen. Auch ihm haben die großen Impressionisten bis zu Cézanne, hinter denen ein so großer Teil unseres Nachwuchses heute nachahmend herläuft, nicht vergeblich gelebt. Aber wie ganz anders hat er ihre Errungenschaften verarbeitet, mit welch sicherem Griff hat er aus ihren Anregungen herausgepackt, was für ihn tauglich war, und wie fest hat er dabei sein Eigenstes, seinen formalen Stil und seinen Grundsatz der in einer bestimmten Tonart gebundenen „farbigen Harmonie“ gewahrt. Hierfür sind die Wandbilder im neuen Hannoverschen Rathaus besonders bezeichnend. Die Technik, mit der er da die Erscheinungen im Lichte flimmern und schweben macht, ist impressionistisch — die Form ist ehern fest geblieben, im echtesten Erlerstil — und ebenso ist das Prinzip des Durchhaltens einer beschränkten Zahl von Haupttönen auch hier

gewahrt! Das könnte gar mancher heute von ihm lernen: Anregungen der eigenen Entwicklung durch Überwinden nutzbar machen! Wer ihn versteht, findet sie in seinen Arbeiten wohl wieder — aber erst, wenn er sie vollkommen in sich verarbeitet, sich angepaßt, zu organischen Bestandteilen des eigenen Wesens gemacht hat. Daher kommt es, daß Erler, der sich rühmen darf, nie mit einer Mode gegangen zu sein, immer „modern“ war. Als er sich damals noch mit kunstgewerblichen Dingen beschäftigte, stand er mit in der vordersten Reihe — und gab doch nur, was logische Folge seiner ganzen bisherigen Entwicklung gewesen war, was er eigentlich schon in den Mappen aus seiner Lehrzeit fertig vorfand. Als er sich im Jahre 1908 mit dem Problem der künstlerischen Bühnenausstattung befaßte, als er eine wundervolle Gruppe in einem Münchner Festzug zusammenstellte, da wirkten neben ihm die Besten, die wir hatten — aber die wenigsten konnten ihre Art wie Erler so restlos ins Leben übersetzen. Sein „Faust“, sein „Hamlet“, Szene für Szene, wie seine Gruppe des „Glücks“ im Schützenfestzuge waren so unverfälschte „Erler-Bilder“, daß man ihren Urheber hätte erkennen müssen, auch wenn dessen Name nicht auf dem betreffenden Programm gestanden hätte. So wird diesem Maler die Bewältigung jeder Aufgabe zum unmittelbaren Ausdruck seiner Persönlichkeit, und er leistet in seiner künstlerischen Arbeit, ohne irgend einer Richtung anzugehören, aus innerer Anschauung und als etwas Selbstverständliches das, was andere auf dem Umwege über die verzwicktesten „Ismen“ und Theorien anstreben. Er ist nicht nur immer er selber, er ist auch immer ein Deutscher geblieben; in seine Kunst klingt wieder und wieder ein Ton aus deutscher Vorzeit hinein, eine Vorliebe für altnordische Formensprache und Romantik, oft auch für eine Gotik ohne Starrheit und Stilschablone, eine Gotik, deren Sprache ihm so leicht und absichtslos aus der Hand fließt, wie nur selten einem heute Lebenden. „Gotisch denken“ können heute so wenige — zumal unter unseren Architekten! —, während unter Fritz Erlers frühen Zeichnungen und frühen Bildern gar manches geradezu verblüffend echt im Geiste der Gotik stilisiert ist, gerade dann



Abb. 10. Titelblatt für die Jugend (Zu Seite 28)

aber nie herkömmlich aus typisch gotischen Formen aufgebaut, wie das unsere Architekten machen, wenn sie Rathäuser, Kirchen, Brücken oder ähnliches errichten, wovon nichts echt ist als das Ornament, und auch das nur so „ungefähr". Frühe Dinge, die Erler aus Paris in seinen Mappen nach München mitbrachte, Buchschmuck, den er entwarf, Exlibris, Titelblätter, Umschlagzeichnungen, architektonische Entwürfe und plastische Einzelheiten für den Reißerschen Musiksaal, Bilder, wie „Jung-Hagen", sind kennzeichnend für jene Neigungen und Fähigkeiten, bezeichnend für das grunddeutsche Wesen in Erlers Kunst. Bezeichnend auch dann, wenn er Anregungen dazu während seines Aufenthaltes in Frankreich erhalten haben sollte. Denn die französische Gotik ist blühender, reicher, farbiger, freier und mannigfaltiger als alle Gotik, die wir in Deutschland hatten; wenigstens als alle, die wir nach den Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges übrig behielten. Aber man weiß längst, welchen starken germanischen Einschlag die französische Rasse erhielt, und man kann recht wohl annehmen, daß gerade der sich im spätmittelalterlichen Stil besonders deutlich und lebendig ausspricht. Damals waren die Kulturen von hüben und drüben noch kaum zu trennen.



Abb. 11. Aus der parodistischen Zeitschrift „Die Halbinsel". Lithographie des Cococelloklubs zum „Modernen Dichterabend" (Zu Seite 28)

Ein Freund Erlers, Professor Karl Mayr in München, hat einmal in einem Katalogvorwort die Elemente des Erlerschen Stils treffend in knappen Worten ausgedrückt: „In seinem Blute kreuzen sich schwäbische und schlesische Einflüsse: er ist deutsch — wie dem Stamm, so auch seiner Kunst nach. Seine Jugend war von glücklichen Umständen begünstigt. Sein erster Lehrer war ein Romantiker, der alte geniale Bräuer in Breslau, der künstlerisch und persönlich noch mit Cornelius und Steinle zusammenhing. Auf dem Gymnasium trat ihm die Antike nahe; frühzeitig mehrmals in Italien, lernte er die große alte Kunst in ihren überwältigenden Originalen kennen; in Paris und am Atlantischen Ozean, in der Bretagne, hat er seine kolo-

ristischen Anschauungen revolutioniert und sich persönlich das farbige Sehen der Neuzeit erobert. Aber jeder dieser Vorteile verbarg für den mit Phantasie und lebendigem Vorstellungsdrang Begabten eine Gefahr. Erler hat sie ohne Anstrengung überwunden; kein verkrüppelter Spätling verblasener Romantik, kein palettenschwingender internationaler Impressionist, kein ausdrucksleerer Klassizist, steht er vor uns. Sein starkes Wesen blieb trotz aller Lockungen südländischer und westlicher Kunst durch und durch deutsch, ja nordisch.“ — Fritz Erler kann sich im allgemeinen über Mangel an Erfolgen gewiß nicht beklagen, seine Natur ist viel zu stark, um sich nicht durchsetzen zu müssen, und er war sein Leben lang schöpferisch genug, um die Welt immer wieder von der gesunden Kraft seines Daseins zu überzeugen — aber er hat doch die Ehre, auch immer wieder angefeindet zu werden, von der Reaktion gerade so, wie von der Tyrannei des Französlingswesens, das in Deutschland bisher lange genug mächtig war, wenn es auch jetzt abzuhausen beginnt. Und warum ward ihm alle diese Anfeindung? Gerade darum, weil er im Kern so deutsch ist, weil die einen, bewußt oder unbewußt, immer noch im akademischen Klassizismus das höchste Heil sehen, die anderen sich in die Phrase hineingeredet haben, daß das Heil uns nur aus Frankreich erblühen, nur in der unfreien Nachahmung oder doch Nachfolge der Franzosen geschenkt werden könne. Daß das reiche und als Staatsgefüge unendlich länger und fester organisierte Nachbarland in manchen kulturellen Dingen einen starken Vorsprung vor uns hat, ist ein selbstverständliches, von keinem Denkfähigen angezweifeltes Ding — daß aber deutsches Wesen aus sich heraus ohne die Krücken französischer Lehrmeister nie und nimmer in der Kunst etwas solle erreichen können, das ist eine Behauptung, deren bloße Möglichkeit uns schon die Schamröte ins Gesicht treiben muß. Die Erscheinung einer Persönlichkeit wie Fritz Erler allein widerlegt sie! —



Abb. 12. Lithographie für das Stiftungsfest des Gesangvereins Aolsharfe (Zu Seite 28)

Der Künstler, von dem wir reden, ist am 15. Dezember 1868 zu Frankenstein im schlesischen Gebirge geboren worden. Erste künstlerische

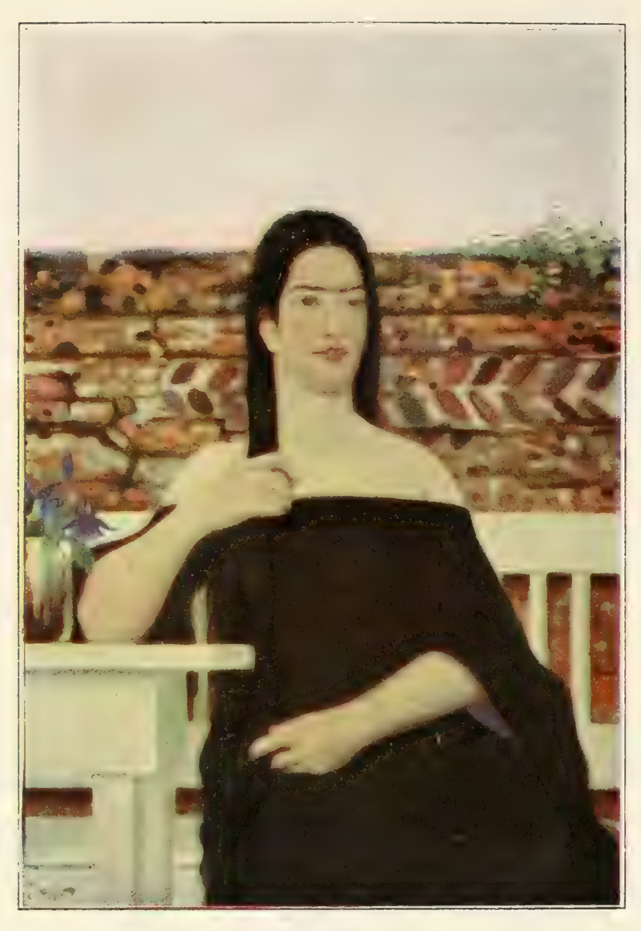


Abb. 13. Romantische Musik. 1904

Eindrücke, die irgendwie bestimmend wurden, empfing er wohl kaum im Elternhause; die Schönheit des schlesischen Gebirges, dessen blaue Kette in der Erinnerung dem Mann heute noch deutlich die ersten „Aussichten" begrenzt, Spiele mit dem Bruder in einer benachbarten Burg, in deren zerschossenen Mauern und Türmen die Jungen sich herumtrieben, sind frühe Jugenderinnerungen. Besonders beliebt waren Fahrten nach der benachbarten Grafschaft Glatz, wo der Großvater als Amtmann eine Dienstwohnung im Schlosse zu Neurode hatte. In diesem Bau mit hohen, weißgetünchten Barockkorridoren und riesigen, saalartigen Zimmern, der dem Grafen Magu gehörte, wehte den Knaben ja wohl auch ein Hauch von Romantik an, und dort sah er die ersten künstlerischen Dinge, Gemälde, Kunstblätter usw. Hier walteten sogar noch gewisse Beziehungen zu Alt-Weimar, denn die Mutter des Großvaters war eine Tochter Wielands gewesen, und das Bildnis Wielands, der Tochter und des Schwiegersohnes hingen an der Wand neben Weimarer Ansichten. Ein großes Kunstblatt nach Lionardos Abendmahl war wohl das erste Gebilde wirklicher Kunst, das die Knabenphantasie anregte und fesselte. Der erste „Künstler", der ihm nahe kam, war ein Photograph, der den siebziger Krieg mitgemacht hatte und den Knaben, die in seinem Hause wohnten, mit wunderbarer Geschicklichkeit deutsche und französische Soldaten und Turkos zeichnete. Als Erlers Vater später nach Strehlen verzog, um seine Jungen — Fritz und Erich — dort auf dem Gymnasium unterzubringen, „verdunkelte die trockene Barbarei dieser Schule diese ersten freundlichen Eindrücke einer künstlerischen Kultur". Aber die Romantik, der Trieb zur Betätigung in Schönheit, die den Knaben nun einmal im Blute lagen, rangen sich bald wieder empor. Die Eltern hatten in einem dorfähnlichen Vorort bei einem Zimmermeister Wohnung genommen, und dessen Holzplätze boten freien, prächtigen Raum zu allerlei

romantischen Spielen. Da hantierte Fritz Erler auch zum ersten Male mit Farben, denn es galt, die Schilde, Helme und Fahnen zu kühnen Ritterspielen zu schmücken. Und die erste Betätigung fürs — Theater schloß sich bald daran. Die Knaben kannten zwar noch keinen Goethe, führten aber doch den „Faust“ auf, dessen künstlerisch merkwürdigste Ausstattung Fritz Erler dreißig Jahre später in München entwerfen sollte. Damals begnügten sie sich mit dem von Richter illustrierten Volksbuche, malten selbst ohne jede Anleitung die naiven Dekorationen und schufen, was sonst noch dazu gehört. Es ist immerhin bezeichnend, daß die frühesten künstlerischen Versuche Fritz Erlers in das dekorative Gebiet fielen, und er selbst hat den Eindruck, daß sie, weit mehr als der dürftige Zeichenunterricht, den das Gymnasium zu bieten hatte, hinüberleiteten zu den ersten starken Empfindungen vor wirklichen Kunstwerken. Im übrigen versuchte sich Erler während der Gymnasialzeit auch sonst natürlich im Malen, und wenn gelegentlich nach Breslau gefahren wurde, sah er im Museum Werke von Böcklin, Feuerbach, Andreas Achenbach und anderen, deren Studium dem begeisterten Jüngling doch eine gewisse Richtung gab.



Abb. 14. Die Schwestern. 1894 (Zu Seite 21 u. 97)

Länger als bis zum „Einjährigen“ hielt es Erler auf dem Gymnasium nicht aus, und sein Vater, der sich selbst für Kunst interessierte und in seiner Jugend gezeichnet hatte, war einsichtig genug, ihn nicht auf der Schule festzuhalten. Wie sehr er recht hatte, beweist nicht nur die Entwicklung, die sein Sohn als Maler genommen hat — er hat sich durch das innerliche Erfassen der Dinge, die in Kunst und Leben wichtig sind, durch Lektüre usw. auch ein Maß von Bildung angeeignet, um das ihn mancher beneiden kann, der auf der Universität ein Fach absolviert hat, und wird auch manchen schon staunen gemacht haben durch die scharfe Logik seines Denkens und seine stilistische Darstellung, wenn er in irgend einer Sache die Feder zur Hand nimmt. Diese Fähigkeit, unabhängig von der Schule zu Bildung zu kommen, ist übrigens eine Erscheinung, auf die man gar oft stößt, wenn man das Leben begnadeter Künstler durchforscht, und sie wäre gründlichen Studiums der Herren Psychologen würdig. Die besondere künstlerische Gabe, aus der Vielheit der Dinge das herauszugreifen, auf was es ankommt, der Trieb, ein Ding, das man einmal anpackt, auch zu möglichster Vollkommenheit zu treiben, und nicht zuletzt die lebhaft tätige Phantasie haben daran gleichen Anteil.

Dem Schulzwange entflohen, begab sich der junge Fritz Erler zu dem Maler Albrecht Peter Bräuer nach Breslau, der dort als Professor an der Kunstschule wirkte. Dem merkwürdigen Maler, der wohl selbst nie zu großer Berühmtheit kam, aber ein Mann von warmherziger Hingabe an die war, die er schätzte, und nebenbei von einer bemerkenswerten Vielseitigkeit, namentlich in dekorativen Dingen, hat Gerhart Hauptmann im „Michael Kramer“, wie man zu sagen pflegt, ein Denkmal gesetzt. Bräuer ist hauptsächlich durch „Vorlageblätter für den Zeichenunterricht“ bekannt geworden, und man rühmt ihm nach, daß er Wege zur Stilisierung der Naturformen — das Ornament war damals im allgemeinen hochgradig naturfremd! — zwanzig Jahre früher eingeschlagen hat, als die Herren Zeitgenossen. Erler ging zunächst als dessen Privatschüler zu Bräuer, dem er schon während seiner Gymnasialzeit gelegentliche Versuche vorgelegt hatte. Er hospitierte beim Aktzeichnen, aber er dankt Bräuer wohl bedeutend mehr als eine gelegentliche Korrektur, und es ist seltsam, daß das Schicksal gerade ihn zunächst diesem Manne zuführte. Über die Einflüsse, die der stille und starke Künstler nach und nach auf ihn übte, hat Erler selbst gesagt: „Mit Hinweisen auf die unbeachtete Schönheit des herkömmlichen Handwerkszeugs, eines Zimmermanns etwa, weiter auf die frappante Ähnlichkeit der Schwingungen des Vogelbrüstleins mit einer antiken Vase, auf die gesetzmäßig ornamentale Wirkung eines Seerosendurchschnitts, auf den goldenen Schnitt an menschlichen, tierischen und pflanzlichen Erscheinungen, erschloß er eine neue Welt der Beobachtung. Praktisch freilich haben diese Fingerzeige erst später gewirkt, als die vielgestaltige Pariser Welt um mich her ihre Wirkungen geltend machte. Da fiel mir gar oft ein, was der alte unbeachtete Breslauer Lehrer gesagt hatte, mit wie feinem Verständnis er so vielem nahegerückt war, was eigentlich am Wege liegt und doch so selten verstanden wird. Dort hatte ich gehört, hier fing ich an zu verstehen, und wenn ich offen bekenne, daß Bräuer mir zum Verständnis von vielem den Weg angebahnt hat, so ist das wohl das selbstverständlichste Motiv zu großem Danke, den ich ihm



Abb. 15. Entwürfe für Mosaiken

schulde." Im übrigen hatte Bräuer, trotzdem der junge Erler bei ihm nur im Aktkurs hospitierte, sonst aber meist als Autodidakt in einem gemieteten Zimmer arbeitete, doch durch seine intelligente, rücksichtslose und klare Kritik auch damals schon großen Einfluß auf jenen. Außerdem fallen ein paar eindrucksreiche Studienreisen in Erlers Breslauer Zeit, vor allem sah er das Meer zum erstenmal, 1887 von Rügen aus, 1888 an der Riviera.

An Eindrücken von außen, am Drängen von Innen heraus fehlte es ihm nun nicht mehr, eins aber entbehrte er sicherlich schwer: ein gründliches handwerkliches Können. In Breslau war da nicht allzuviel zu holen. Er versuchte es in Berlin, aber ganz unbefriedigt kam er wieder zu Bräuer zurück, um ein Jahr später, 1890, sich nach München zu wenden. Auch da fand er fürs erste nicht, was er suchte, kam nicht an die rechte Schmiede und verlor, wie er erzählt, durch Eigenbrötelei beinahe ein halbes Jahr. Dann versuchte er zunächst, durch ein eingehenderes Studium der Alten in der Pinakothek wenigstens deren Technik zu ergründen. In München waren in jener Zeit ziemlich unklare und unerquickliche Verhältnisse, im Schoße der Künstlerschaft gärte es, und die erste große Spaltung, die alte und neue Malerei trennen sollte, bereitete sich vor. Irgendein Meister, der gerade Erler etwas zu geben gehabt hätte, stand nicht im Vordergrunde des Kunstlebens, gerade die Starken unter der fortschrittlichen Generation kämpften noch selbst um ihren Platz an der Sonne. So kehrte Fritz Erler denn abermals unbefriedigt in die Heimat zurück, wo er die vordem schon begonnenen anatomischen und perspektivischen Studien fortsetzte, auch die ersten Freilichtstudien malte. Als der Winter des Jahres 1892 herankam, entschloß er sich endlich zur Fahrt nach Paris, trotz dem Widerspruch Bräuers. Die Mutter brachte den nötigen Zehrpfennig auf — der Vater war inzwischen gestorben. Der junge Maler aber trat, wie so ziemlich alle deutschen Kunstbeflissenen, die in jener Zeit Paris besuchten, in die Julianschule ein und fand hier zunächst tatsächlich, was er brauchte: Arbeitsgelegenheit und Arbeitsruhe. Gerade die letztere hatte dem fieberhaft Suchenden bis jetzt gefehlt, und die zweckbewußte Nüchternheit des Lernens im Pariser Atelier, die nicht zuletzt den Pariser Malern von jeher einen Vorsprung vor den deutschen gab, kam ihm sehr zu statten. Von der Meistertyrannei, die nur zu oft in Deutschland den Schüler zum Abklatsch des Lehrers macht, war dort keine Rede. Man trat in solchen Pariser Schulen in kein näheres Verhältnis zum Lehrer, und seinen offiziellen Meister Bouguerau, den Champion akademischer Glätte und Geschliffenheit, hat Erler überhaupt kaum zu Gesicht bekommen. Auch Ferrier korrigierte Erlers Arbeiten in der Julianschule, in der wohl nie ein Mensch seinen künstlerischen Stil gefunden hat, aber Unzählige eben das Lernbare gelernt haben, das Handwerk. Das lernte auch der junge Schlesier, wenn er auch später bedauerte, nicht lange genug in der Schule geblieben zu sein. Der Drang zur Produktion war aber zu mächtig in ihm, und als er nun nach 2½ jährigem Pariser Aufenthalt nach München übersiedelte, waren seine Mappen von wertvollen Dingen voll, die sich in Paris angesammelt hatten, von Bildideen und merkwürdigen Zeichnungen von leichter, duftiger Phantasie, von kunsthandwerklichen Entwürfen — z. B. für Keramik — und von manchem andern. Seine



Abb. 16. Zeichnung aus dem Zyklus „Erste Liebe“. 1898. Im Besitz des Herrn Franz Langheinrich
(Zu Seite 24)

gediegenen Aktzeichnungen erwiesen, was er in Paris gelernt hatte, und waren interessant genug dadurch, daß sie doch echt Erlerschen Stil hatten, obwohl sie fleißige und nüchterne Schularbeit darstellten.

In Paris war Erler, um seinem schöpferischen Drang genügen zu können, aus der Schule ausgetreten und hatte ein Atelier gemietet, wo

er denn flott darauflosmalte. Eine längere Reise an die Küsten der Normandie und Bretagne hatte ihm, wie er rühmt, befruchtende Anregungen zugeführt — aber diese kamen ihm auch anderswoher, sie kamen ihm von allen Seiten: vom Pariser Atelierleben so gut, wie von den tollgeschichteten und verworfenen Gesteinen der bretonischen Uferfelsen, von der Beschäftigung mit Gottfried Keller, den er sehr liebte und dessen eigenartige Romantik er so gut verstand, wie von andern deutschen Dichtern, von der nordischen Sage, wie aus dem traulichen Familienleben. Neben Bildnissen, die er an Lebendigkeit und Ausdruckskraft auch später nicht wohl übertroffen hat, malte er in dem relativ kurzen Pariser Aufenthalt eine überraschende Zahl gar oft recht umfangreicher Bilder, und es war keines darunter, das nicht seine starke persönliche Betonung gehabt hätte. In Pariser Ausstellungen wurde er mehrmals aufgenommen; zuerst, als er das Bild „Lotos“ ausstellte, eine Erinnerung an die homerische Fabel von den Lotophagen, nordisch umgemodelt und schon ganz breitflächig und großzügig fest im Freskostil gemalt. (Abb. 4.) Da ist ein Jüngling, von einem alten Recken begleitet, mit seinem Boot an einer fremden Küste gelandet, und eine von dessen Bewohnerinnen tritt ihm entgegen, dem Gaste die gefährliche Frucht zu reichen; zwei andere Frauen wandeln den Strand heran. Die Szenerie ist wohl unmittelbar von einer jener französischen Küsten genommen. Die Farbe der Bilder war von kühlem, grauem Silberton, zu einer weichen, gedämpften Harmonie zusammengehalten. Wesensverwandt damit, auch im koloristischen Sinne, ist ein zweites Bild von der Meeresküste „Der Königssohn und die Seeräuber“. (Abb. 40.) Nackt ausgeplündert und gefesselt dazu sitzt ein königlicher Jüngling in einer Uferhöhle und blickt, mehr spöttisch als erschreckt, einer Gruppe von Piraten nach, die ihm Krone und Purpurmantel gestohlen haben. In der Ferne das Schiff. Man sieht, wie das Meer an jenen einsamen Gestaden die Phantasie des Jünglings befruchtete — vielleicht kam die Beschäftigung mit altnordischen Sagen dazu, die auch noch später in sein Schaffen hineinklangen und noch immer hineinklingen. Er bevölkerte die wilde Felslandschaft der Küsten mit Helden und Abenteurern, er spürte die gewaltigsten Mächte der Natur und personifizierte sie mit einer schwungvollen Genialität, die in etlichen dieser Bilder die sorglose Kühnheit des Jünglings mit reifer Meisterschaft vereinigte. Seine stärkste Arbeit aus dieser Gruppe von Bildern ist wohl das „Wiegenlied“ mit der Meerfrau, die auf Tang und Basaltstümpfen ruhend ihren Säugling an die Brust drückt. (Abb. 2.) Das Meer rauscht sein Wiegenlied dazu. Wie groß und wie sicher ist hier die Natur gesehen, das schäumende Meer und die malerische Säulenarchitektur der Basaltklippen! Und wie elementar fühlt man sich vom Ganzen angepackt, herbfrisch wie kühler Seewind braust es durch das Bild! Verwandt in der starken Durchfühlung der Natur ist diesem reifsten Frühwerke Erlers „Die Bucht von Morgat“, gemalt 1893. (Abb. 3.) Hier ist mit besonderem Nachdruck die groteske, fast unwahrscheinliche Wildheit des braunen, verwitterten Ufergesteines geschildert, in dessen Höhle ein Weib der Vorzeit, eine Keltin oder Germanin, mit ihren Kindern Unterschlupf gesucht hat. An der wilden Felsarchitektur der Uferklippen könnte ein Geologe seine Freude haben, mit so intuitiver Wahrhaftigkeit hat der Maler da in den zackigen Gebilden der Uferklippen



Abb. 17. Teezimmer der Villa Neißer, Breslau 1904 (Zu Seite 37)

das Wirken von Schichtung und Verwerfungen, die formbildende Zerstörung des Gesteines durch die Erosion, durch Sturm und Meerbrandung geschildert. Und ist dabei ebenso malerisch als wahr geblieben. Urweltschauer durchwehen das Bild, den großen dunklen Grundton von Sturm und Brandung hört man daraus, die Stimme der gewaltigen Natur selbst, vor der alles Menschentum nur zufällige Staffage ist. Als das Werk eines so jungen Malers ist dies Bild doppelt merkwürdig; man begriffe es leichter als die Arbeit eines Mannes, der mit dem Leben fertig ist und alles menschlich Kleine überwunden hat. Wie tief muß jene große, reiche und einsame Natur auf des Künstlers empfindsame Seele gewirkt haben, als sie ihn zu der seltsamen und bedeutenden Reihe dieser Bilder be-

geisterte. Auch zu dem Gemälde „Salas y Gomez“, das 1894 vollendet wurde und den sterbenden Greis aus Chamissos gedankentiefer Dichtung auf der von Sturm und Brandung zernagten Felsenküste eines Eilandes darstellt! (Abb. 5.) Auch diesem Werke gegenüber faßt uns ein Staunen, daß es einen jungen Maler zum Autor hat, so viel herber Ernst steckt darin, von so viel Resignation scheint es zu zeugen. Der Ernst ist übrigens gerade für die Werke von Erlers Pariser Lehrzeit bezeichnend. Heiter zeigt er sich da fast nie, schwermütig träumerisch, geneigt, das Dunkle, Dumpfe, Spukhafte in der Natur zu suchen und zu finden, um so öfter! Er muß gute, an Gefühl und Stimmung reiche Bücher gelesen haben in dieser Zeit, und die Beschäftigung mit Gottfried Keller, die ihn überraschend stark anregte, ist ehrenvoll genug für einen jungen Mann, der in Paris zum ersten Male Kunst und Leben kennen lernt. Ein anderer sucht und sieht da andere Dinge und wird, begabt oder unbegabt, auch künstlerisch in anderer Weise angeregt. Aber Erler war wirklich nur zum Lernen in Paris und blieb als Künstler ein Deutscher. Damals entstand das prachtvoll phantastische Bild „Der Schlittschuhläufer“, aus Gottfried Kellers kostbarster Lyrik heraus geboren: Man sieht in flimmernd blauer Mondnacht den zeitlos und fremdartig ausstaffierten Schlittschuhläufer, der gespießte Fische an der Lanze trägt, über das Eis hineilen, das kristallen ist und spiegelblank, und unter dem Eise die Nixe, die sehnsüchtig ihre Arme nach dem Menschenkinde ausstreckt. (Abb. 6.) Das unbestimmt Spuk- und Märchenhafte des Kellerschen Gedichtes ist hier wahrhaft kongenial gegeben, der fremdartige Zauber des ganzen Poems steckt in dem Bilde, das so gar keine Illustration, das merkwürdig immateriell, fast visionär ist. Das Goethesche Wort „Bilde, Künstler, rede nicht — Nur ein Hauch sei dein Gedicht!“ ist mit Vollkommenheit erfüllt in jenen Versen der „Winternacht“:

> „Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt,
> Still und blendend lag der weiße Schnee,
> Nicht ein Wölklein hing am Sternenzelt,
> Keine Welle schlug im starren See.
>
> Aus der Tiefe stieg der Seebaum auf,
> Bis sein Wipfel in dem Eis gefror;
> An den Ästen klomm die Nix' herauf,
> Schaute durch das grüne Eis empor. —“

Das ist so wundervoll bildmäßig wie weniges in der deutschen Lyrik, und wie der Maler das Bildmäßige erfaßt und in seine eigene Anschauung umgewandelt hat, das spricht vielleicht mehr für ihn, als manche stärkere und größere Malerleistung. Solches macht nur einer, der innerlich selber reich und ein Poet ist!

In Paris ist auch noch der „Herbstabend“ entstanden (Abb. 9), ein Werk, das die spukhaften Schauer der Dämmerstunden in sagenumwitterten alten Mauern und Gärten zum Inhalt hat — eine lustwandelnde Frau und über ihr im Geäst ein gespenstischer kleiner Dämon —, und um die gleiche Zeit wurde das wesentlich anders geartete Bild vom „Froschkönig“ fertig, sehr bestimmt in Farbe und Stil — Erler könnte es im Grunde auch zwanzig Jahre später gemalt haben. Die Prinzessin, den goldenen Ball

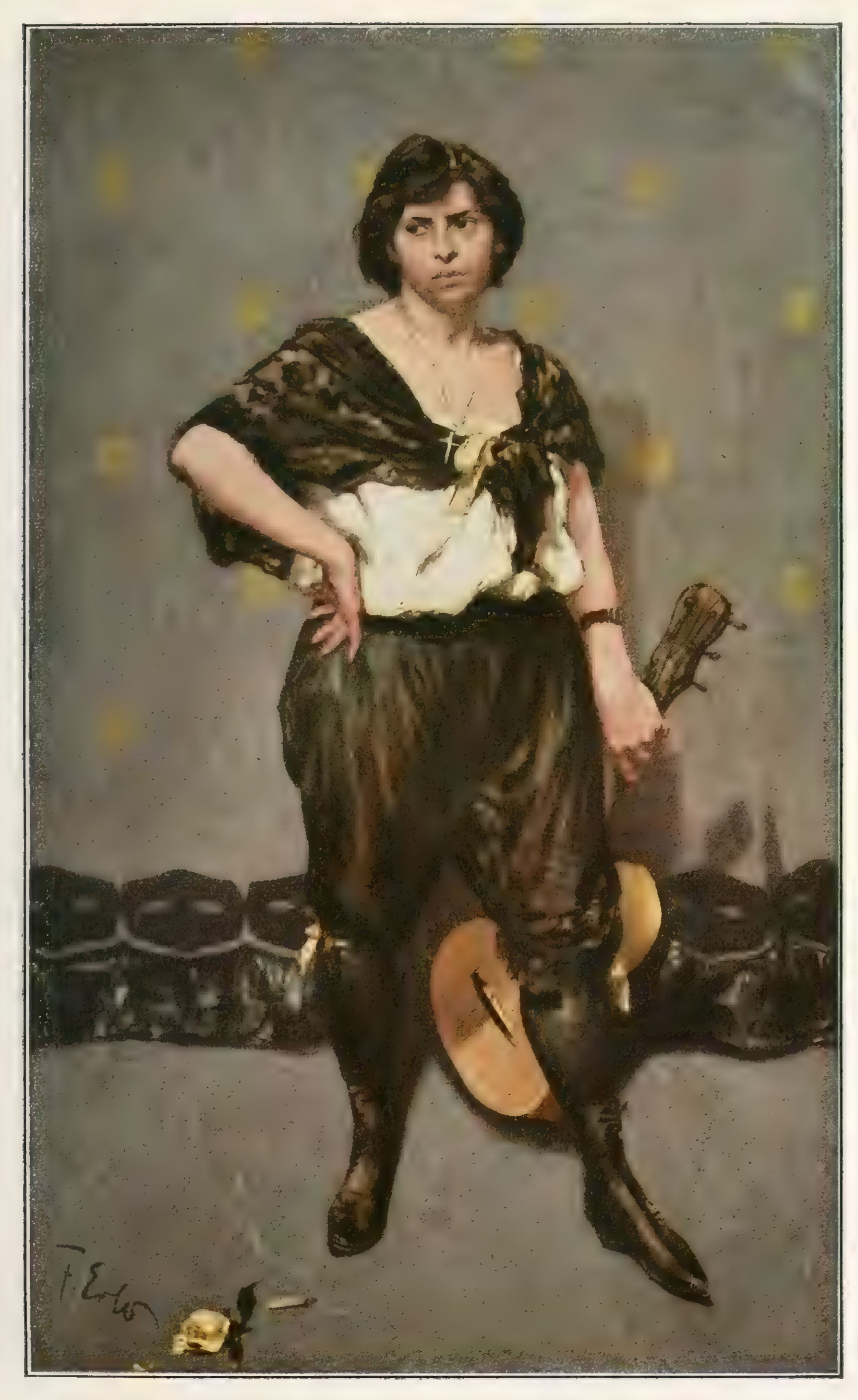


Abb. 18. Guitarrera. Gemälde. 1891 (Zu Seite 21)





Abb. 19. Geschnitzter Lampenträger. Im Musikraum der Villa Neißer, Breslau (Zu Seite 32)

in der Rechten, den Froschkönig in der Linken, steht hier am dunklen Wasser eines Waldweihers — die Szene mit den Kiefernstämmen, der Typus, das Gewand der Prinzessin, jedes Detail ist anders, als es die überkommene Romantik zu schildern pflegte. Man erkennt in diesen frühen Arbeiten Fritz Erlers immer dieselbe Persönlichkeit, muß aber staunen, wie wenig sie an eine beschränkte Norm gebunden war. Und man erkennt auch, wie ihn damals die zwei Hauptaufgaben schon beschäftigten, denen noch heute sein Streben gilt: die dekorative Kunst im neuen und großen Sinne und das Bildnis, wie er es meinte. Er hat das doppelte Streben selbst vor Jahren mit den Worten bezeichnet:

„Zwei Dinge liegen mir besonders am Herzen: Die Ausbildung des Porträts zu einer einfachen typischen Erscheinung durch malerische Mittel und die Steigerung des modernen farbigen Sehens zu einer Art, welche für die elementaren Wirkungen der Wandmalerei brauchbar ist."

Der Künstler war schon in Paris auf sicherem Wege zu diesen Zielen, malte er doch dort eine Anzahl von Bildnissen von Bedeutung! Das schönste davon, „Die Schwestern", schildert zwei junge Mädchen in weißen und rosa Kleidern, lebfrisch und anziehend im Ausdruck, und ist so breit und sicher heruntergestrichen, als hätte sich der Maler damals an der Art des Velazquez aufgerichtet. (Abb. 14.) Die beiden jungen Damen waren Töchter des bekannten Schriftstellers Otto Röse, in dessen Pariser Heim der junge deutsche Maler damals viel verkehrte. Der Wert dieser Bilder liegt ganz auf malerischem Gebiet, wie auch der einer großen Bildnisstudie „Spanierin", die Erler neben verschiedenen Einzelporträten aus der Familie Röse, bei denen die Betonung auf dem „Porträt" liegt, damals in Paris malte. Mit dieser Studie gab er die erste Probe seiner vollen Kraft. Da ist gar nichts von Phantasie und stilistisch bestechender Besonderheit: ein dralles, derbes Modell in improvisierter, halb männlicher Kleidung als Guitarrera auf der Bühne aufgemacht, wenig schön und gar nicht liebenswürdig von Gesicht! (Abb. 18.) Koloristisch so einfach als möglich ist diese große Bildnisstudie, eine Stimmung in Schwarz und Grau



Abb 20. Geschnitzter Lampenträger. Im Musikraum der Villa Neißer, Breslau (Zu Seite 32)

mit ruhigen Fleischtönen, zu denen belebend das Weiß des Hemdes stimmt. Aber mit so überlegener, unbekümmerter Sicherheit gemalt ist dies Weib, daß auch dessen Person zu einer merkwürdigen Bedeutung gehoben erscheint und daß man hinter dem sicher ganz gleichgültigen Modell auch eine fesselnde Persönlichkeit suchen möchte. Die typische Erscheinung durch rein malerische Mittel zu heben, dies Programm hat der junge Künstler damals, unbewußt oder absichtsvoll, mit Vollkommenheit erfüllt, und auch von der „Spanierin" könnte man zu der Vermutung kommen, „Don Diego de Velazquez" sei sein Meister gewesen. Aber Erler war nie in Spanien und hatte außer des Velazquez Arbeiten im Louvre, in Berlin und München, kaum je ein Bild des großen Spaniers, also überhaupt kaum je eines der erstklassigen Werke des Meisters gesehen. Der Stil seiner späteren Porträte hat sich dann ja ein wenig anders, d. h. mehr im Sinn noch größerer Vereinfachung entwickelt, und so tiefes Schwarz malt er heute nicht mehr. Aber diese erste große Arbeit enthielt doch schon ihre grundsätzlichen Eigenschaften und Vorzüge; als „Qualität", von System und Prinzip abgesehen, kann es sich mit jedem seiner größeren Werke messen! Auch was seinen Monumentalstil, d. h. vorerst seinen Stil für dekorative Aufgaben angeht, hat der Maler in Paris schon den Grund gelegt. Er brachte eine Reihe von Dingen in seinen Mappen 1895 nach München mit, die alles Spätere vorausahnen und seinen Stil fast schon reif erscheinen ließen. Zwei dekorative, schmale und hohe Panneaux zum Schmuck eines Weinschrankes wurden auch noch an der Seine gemalt. Hinter Weinspalieren sah man da je zwei nackte Bacchantinnen und einen gotisch gewandeten Burschen tanzen, übermütig und grotesk in Form und Bewegung, und unten lief ein Fries von Figuren in dem Wurzelwerk hin, die von Wellenrhythmus bewegt waren. An dieser frühesten dekorativen Arbeit Erlers war das eine schon merkwürdig, daß die Dinge ganz frei im Verhältnis zur übrigen Welt der künstlerischen Erscheinungen gestaltet waren, ganz streng aber gehalten innerhalb der Grenzen von des Malers eigenem, eingeborenem Stil. Gerade wenn man zurückblättert in seinem Werk, muß man sich wundern, wie scharf ausgeprägt von Anfang an die Normen seiner Formensprache waren, wie sehr diese ein Müssen von innen heraus bedeutet. Unter den scharf ausgeprägten deutschen Stilisten von heute sind ganz wenige, von denen man das behaupten und nachweisen kann — Julius Diez in München ist ein Zweiter — die meisten haben ihr Stilschema, gewiß mit ehrlichem Willen, erst geschaffen, nach den Alten konstruiert, oder nach den Bedürfnissen ausgeprobt! — Fritz Erler fing in Paris überhaupt schon an, sich mit dekorativen, ja kunstgewerblichen Dingen aller Art zu beschäftigen, und in jenen Mappen fanden sich, wie schon bemerkt, in dieser Hinsicht sehr merkwürdige Dinge, Handzeichnungen, Entwürfe für Keramik usw. Bei den letzteren spielten natürlich Pariser Einflüsse mit. Paris, das heute durch die Tyrannei der Industrie und des mit ihr verbündeten Gottes Mammon auf kunstgewerblichem Gebiete in grotesker Weise stagniert und sich immer wieder mit sauber ausgeführtem Louis XVI. begnügt, hatte gegen Ende der neunziger Jahre die Initiative zur Bildung eines neuen Zeitstils ergriffen, im Marsfeldsalon und anderwärts fand man köstliche Werke der Kleinkunst, Goldschmiedearbeiten,



Abb. 21. „Furioso“. Ausschnitt aus dem Temperagemälde im Musikraum der Villa Neißer in Breslau. 1899
(Zu Seite 30)

Keramik, Kunstglas usw. So fand ein von der Natur schon auf dekorative Aufgaben hingewiesener Künstler ganz von selbst Aufgaben vor, die ihn reizen mußten. Er entwarf Vasen von guten und neuen Formen und einem Dekor, der für den besonderen Zweck auch mit besonderem Geschick erfunden war: da war ein gespenstischer Moorläufer zwischen Pflanzen und Ranken, eine Nacht im Garten, in deren Mondschimmer man durch ein Weinspalier blickte, Tange mit Seepferdchen, Elfen, Motten und Gnomen in blauer Sternennacht, ein Reigen von Salamandern auf orangefarbenem Grunde, ein Mistelornament und ein Paar küssende Köpfe

darunter, junge Raben im Neste von einer Katze erschreckt. Aus gleicher Zeit mögen allerlei Entwürfe stammen, die später ihren Weg in die „Jugend" fanden, phantastische silhouettenhafte Gestalten, gotisch schlank, Buchschmuck, Exlibris, Zeichnungen auf Pergament für Bucheinbände. Auch etliche Handzeichnungen ganz besonderer Art mögen vor oder kurz nach Erlers Übersiedelung nach München entstanden sein. Ich erinnere mich an einen „Grünen Heinrich", der als Knabe auf dem Hausdach reitet — ein Nebending des Romans und doch ein so bedeutsames Moment der Charakteristik! —, an die schöne Gestalt der Judith auf dem Apfelbaum im Herbstnebel, an eine versunkene Stadt, um deren mittelalterliche Türme die Fische schwimmen, an ein Blatt aus dem Zyklus „Erste Liebe" — der Zyklus, der bis jetzt nie zusammen gezeigt wurde, umfaßt sechs Blätter. Jenes eine Blatt (Abb. 16) mit der dunklen Frau im Kahn und dem im Wasser schwimmenden Kinde — eine feine Reminiszenz an die „Wahlverwandtschaften"? — ist schön, bedeutend und geheimnisvoll.

So stand Fritz Erler, als er im Sommer 1895 nach München übersiedelte, als Maler schon auf beträchtlicher Höhe, vielseitig ausgebildet und ebenso vielseitig interessiert, jeder Aufgabe gewachsen. Nun kamen freilich die großen Aufgaben nicht schon in der ersten Zeit an ihn heran, er mag vielen auch in der an „Stil" gewohnten Isarstadt zunächst allzu fremdartig erschienen sein, denn sein Stil war ja nicht archaistisch, wenn er gleich manchmal auf die Tonart der Gotik gestimmt schien. Mit einer dort einheimischen Schule hing er nicht zusammen, und ebensowenig vertrat er, von dem man doch hörte, daß er aus Paris käme, eine spezifisch pariserische Art. Als er seine ersten Bilder zeigte, hat der Eindruck ihrer Fremdartigkeit wohl für viele den Eindruck von starkem Talent überwogen, den sie doch machen mußte. Er wurde nicht angefeindet, man wartete ab. Und so mochte es kommen, daß Erler, dem die Gruppe der Jungen, die Sezession, wohl ihre offenen Arme hätte entgegenstrecken müssen, ein Alleingänger blieb. Die Episode der „Scholle" — obwohl Erler eine Zeitlang deren Präsident war, weil er auch ihr Stärkster gewesen ist — zählt da nicht mit, denn dem Wesen nach hatte er mit seinen anderen Genossen von der Scholle, den Bruder ausgenommen, wenig gemein. Wenn es dekorative Aufgaben galt, nahm wohl München etwas von ihm, aber im allgemeinen war er mit seinem herben Stil, seiner eigenwilligen Gestaltung der Form und gebändigten Farbe ein anderer, als die anderen, die möglichst breite und saftige, malerische Malerei wollten. Doch das nur nebenbei — die Scholle-Episode kam ja auch erst ein paar Jahre später. Zunächst arbeitete er frisch darauf los auf allen möglichen Gebieten, und es war ihm keineswegs zum Schaden, daß die damals eben im Werden begriffene Zeitschrift „Jugend" schon im Sommer seiner Übersiedelung auf ihn aufmerksam wurde. Erler hat sich immer — übrigens ohne Schwierigkeiten zu begegnen! — seine selbstherrliche Stellung als Maler gewahrt, er ist nie „Illustrator" geworden, auch in den relativ wenigen Fällen nicht, wo er seine Kunst schmückend einem gegebenen dichterischen Stoffe lieh. Er fand und brauchte volle Freiheit, und wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, mit ihm zusammen gearbeitet hat, konnte auch bewundern, wie selbstherrlich der Maler jedem Stoffe zuleibe ging, wie er zuletzt immer etwas anderes brachte, als man erwartet haben mochte,



Abb. 22. „Scherzo“. Ausschnitt aus dem Temperagemälde im Musikraum der Villa Neißer in Breslau. 1899 (Zu Seite 36)



Abb. 23. Der Tanz. Temperagemälde im Musikraum der Villa Neißer in Breslau. 1899 (Zu Seite 36)

aber immer etwas Gutes. Dabei war er unerschöpflich im Finden neuer Ausdrucksmittel für seinen Stil, und gerade der leichte Zwang, den ihm Reproduktionstechniken und Format auferlegten, führte ihn auch sicher wieder zu neuen Formen und Gedanken, kam sogar vielfach seiner Art entgegen. Damals war es noch nicht so leicht wie heute, ein beliebiges farbiges Original zu reproduzieren, es galt eine Beschränkung auf wenige, auf bestimmte Farben, eine zeichnerische, strenge, stilisierende Art kam bei den Reproduktionen am besten weg — und das war ja ganz, was ihm lag. Ein Unterordnen unter einen Stoff, das Wiederkäuen eines literarischen Gedankens — ein Ding, nebenbei gesagt, das die „Illustration" zum überflüssigsten Dinge von der Welt macht und nur Geld und Papier kostet! — der kleine graphische Witz, oder gar süßliche Gefälligkeit der Erfindung, das alles sind Dinge, die es für Erler in seiner Tätigkeit für die „Jugend" nicht gab. Jeder Künstler, der lange und intensiv für ein illustriertes Blatt gearbeitet hat, wird der Sache nach und nach müde,



Abb. 24. Ausschnitt aus dem „Tanz" (Zu Seite 36)

einer, der nach dem Monumentalen strebt, erst recht — und doch steht fest: die Arbeit für die „Jugend" hat Erler sicherlich nicht gehemmt, sondern weitergeführt. Die Gewähr lag schon in der Freiheit, die er hier hatte, vor allem aber natürlich in ihm selbst. Er zeichnete und malte da nichts, was nicht als dekoratives Kunstwerk gelten konnte, oft genug gab er eins, das er ebensogut in monumentalem Maßstabe hätte ausführen können. Die Reichhaltigkeit und Vielgestaltigkeit seiner Arbeiten für das Blatt war ungeheuer; was am persönlichsten, am meisten Erler war, wurde auch am liebsten genommen, und mochte er sich hier auch nach Technik und Kolorit bis zu gewissen Grenzen den Möglichkeiten des Buchdrucks anpassen müssen — für seine Weiterentwicklung war doch jede für die

„Jugend" gefertigte Arbeit fruchtbar und bedeutsam. Auch manches, was reine Graphik, strenge Schwarzweißkunst war! Auch auf diesem Felde hat er überragende Dinge geleistet und war in der Lage, mit wenig Worten viel zu sagen. Es gibt Vignetten, flüchtige Pinselzeichnungen von Fritz Erler aus den neunziger Jahren, die in nuce seine ganze künstlerische Persönlichkeit umfassen, ornamental empfundene Figuren, rhythmisch bewegte Friese im kräftigsten Schwarzweiß, nur mit dem in Tusche getauchten Pinsel hingeschrieben, Dinge, die einen anziehenden und überraschenden Einblick gewährten in eine ganz neu- und eigenartige Anschauungswelt: da spürte man altfranzösische Ritterromantik und nordische Wikingerart, Dinge, die grotesk orientalisch anmuteten, und andere, die nur das Allermodernste mit den Ausdrucksmitteln eines Mannes gaben, der seine eigenen Augen hat. Den Reiz der Frauenmoden sah Erler auch, aber er sah das Malerische darin, nicht den mondänen Schick, er sah das, was sich an wahrem Zeitgeist darin spiegelte, und nicht den unmaßgeblichen Willen der Modistin. Er sah die Frau überhaupt, was übrigens jeder schöpferische Menschendarsteller tut, auf seine eigene Art, eine herbe aber sinnenkräftige Art, und sein Schönheitsideal war nicht immer das der Mehrheit. Stärke des Ausdrucks stand ihm höher als Anmut im Sinne der Bonbonnièrenkunst, er liebte hohe und straffe Figuren mehr als runde Üppigkeit, und die malerische Art, mit der er im Bilde schlanke Frauenleiber bekleidete und ausdrucksvolle Frauenköpfe koiffierte und behutete, würde nicht immer den Beifall der Marchandes de modes gefunden haben. Merkwürdig war's, wie er oft das Zeitlose mit der Tagesmode, das Uralte mit dem Gegenwärtigen verschmolz und dabei zu einer völligen Harmonie kam! Ich denke hier an zahlreiche Zeichnungen für die „Jugend" (Abb. 10), an ein paar lithographische Karnevalsplakate für den originellen „Cococelloklub" (Abb. 11 u. 12), eine Vereinigung von Malern und Musikern, welche etliche der feinsten und witzigsten Faschingsunterhaltungen veranstaltete, die München je gesehen hat. Es waren parodistische Feste, bei denen jeder seine Rolle mitspielte, und Erler, der im Mittelpunkt dieses Kreises stand, stiftete jene wertvollen lithographischen Erinnerungsblätter. Das Blatt „Die Halbinsel" mit der überschlanken Dame auf dem Einhorn, das graziöse Blatt zum „Stiftungsfest des Gesangvereins Äolsharfe" waren köstliche Dokumente dieser künstlerisch durchgeistigten Lebensfreude.

So frei und willkürlich Fritz Erler übrigens die menschliche Gestalt behandelte, wenn eine stilistische Absicht vorlag, so gründlich studierte er sie, und er zeichnet noch heute für monumentale Arbeiten Aktstudien zu jedem Detail. (Abb. 48.) Das ist freilich heute unmodern in gewissen Kreisen, wo die korrekte Form als Rückständigkeit verurteilt wird und oft die ganze Originalität des Stils in hanebüchenen Verzeichnungen besteht. Im Jahre 1895 und 1896 hat Erler besonders schöne Frauenakte, meist in Rötel gezeichnet — z. B. zu einer „Eva", die für klassisch gelten können, wenn man „klassisch" im Sinne von mustergültig nimmt. (Abb. 29.) So pompös war das Wesentliche der Linie, der schöne große Rhythmus und die stolze Plastik des Frauenleibes gegeben! Ebenmaß ohne kleinliches Eingehen auf Zufälliges und Nebensächliches, Linienschönheit ohne Weichlichkeit! Die nackten Frauen in seinen Bildern sind eigentlich immer monumental, seltsam stolz in ihrer Nacktheit, rein bei stärkster Betonung des Weiblichen.



Abb. 25. Prof. Dr. Albert Neißer=Breslau. Gemälde. 1907 (Zu Seite 30 u. 99)



Nicht immer, aber oft haben sie sogar starkes sinnliches Leben; dann wirkt es aber elementar, nicht lüstern, und das Sinnliche offenbart sich als Urkraft und nicht als vergänglicher Reiz. Im ganzen betont Erler, wenn er das Weib schildert, immer das Persönliche, Ausnahmeweise als das, was begehrenswert macht, im Gegensatze zu den vielen, denen die engste Annäherung an den konventionellen Schönheitskanon auch immer als die reinste Schönheit gilt.

Im Sommer 1895, als er eben in die bayrische Hauptstadt gekommen war, trat Erler, wie gesagt, in Beziehungen zum Verlag der „Jugend“ und schuf ihr erstes Titelblatt, das auch ihr Wahrzeichen geworden ist. Er schilderte einen jugendlichen, jubelnd heranstürmenden Schlittschuhläufer, einen Feuerbrand und einen Mistelzweig schwingend — die Nummer erschien nämlich um die Weihnachtszeit. Von allem, was man sonst für „Titelblattstil“ gehalten, war das himmelweit verschieden, aber so frisch und schlagend, so jugendlich lebendig, als sich's eine Zeitschrift, die „Jugend“ heißt, nur wünschen konnte — es war ein Programm für sie wie für den Künstler. Erler stand noch ungezählte Male vor dem gleichen Problem, und es war überraschend, wie gerade er immer wieder neue Gedanken für den Inhalt, wie für den graphischen Ausdruck fand. Zu seinen schönsten Ideen gehörte ein Schnitterpaar, das in blauer Dämmerung bei aufsteigender Mondscheibe heimschreitet, der auf Grau und Rosa in der Farbe stilisierte und auch in der Form streng gehaltene, rosenbekränzte Kopf eines Mädchens, das eine Rose im Munde hält, ein lachendes Schwabenmädel, farbig und realistisch — die Impression einer Bauernballnacht, eine Madonna mit Bambino in der Weihnacht über einer Stadt erscheinend usw. Er zeigte hier alle Seiten seines Wesens, sein heroisches Pathos so gut wie seinen eigenartigen und eigenkräftigen Humor, zeigte sich als Maler und Graphiker, als Bildner und Poeten.

Diese reiche Betätigung als Mitarbeiter des bekannten Blattes nahm Erler aber durchaus nicht so stark in Anspruch, daß seine Leistungsfähigkeit als freier Maler darunter gelitten hätte. Im Gegenteil: in die ersten Jahre seines Münchner Aufenthaltes fällt sogar eine Zeit staunenswerter Produktivität des Künstlers, sowohl was Staffeleibilder, was Bildnisse und vor allem, was dekorative Kunst angeht; für die letzteren waren die Staffeleibilder und ein großer Teil der Erlerschen Graphik immer in gewissem Sinne Vorstufen, dekorativ war er auch im kleinsten Format und schulte sich in solchen Dingen für die Bewältigung größerer Kompositionen. Der Zug selbst seines Exlibris geht nicht wie bei den meisten ins Miniaturhaft-Intime, sondern oft genug geradezu ins Monumentale, und eine Reihe von Buchumschlägen, die er entwarf, und Einbanddecken, die er unmittelbar auf Tierhaut malte und zeichnete, z. B. für die Edda, für Richard Wagners „Meistersinger“, für Thuilles Oper „Lobedanz“, für eine Gedichtsammlung „Die blaue Blume“ oder eine symphonische Komposition von A. Ritter, sind dekorativ im allerbesten Sinne. Man könnte gar viele von diesen mehr oder minder graphisch ausgeführten Arbeiten als Wandbilder vergrößern. Vielleicht war sich der Künstler seiner ganz besonderen Begabung damals, um die Mitte der neunziger Jahre, gar noch nicht richtig bewußt. Sie war eben da und beherrschte sein Schaffen; ob er nun in einem Blatt die Edda darstellte, als nordisches Weib,

träumend unter einem Baum am Meere, auf dessen Ästen Odins dunkle Vögel sich niederlassen, oder eine Komposition „Neues Leben" entwarf, die in tiefgehaltvoller Symbolik die Befreiung des Stubenhockers zu Abenteuern und Taten des Lebens versinnlichte —, der Gehalt dieser Bilder und die Größe der Auffassung strebten immer über die Maße des Formats hinaus.

Zum Glück war es dem Künstler vergönnt, nicht allzulange auf eine Aufgabe warten zu müssen, die ihm seine wahre Mission schnell näher führte. Bald nach seiner Rückkehr aus Paris hatte er Beziehungen zu der Familie Neißer in Breslau gefunden, dem berühmten Dermatologen (Abb. 25) und dessen kunstsinniger Gattin. Das hatte zunächst zu Bilderkäufen und Porträtaufträgen geführt, aber allgemach trat Erler, wie auch später sein Bruder Erich, dem Ehepaar Neißer menschlich so nahe, daß sich ein ungewöhnlich schönes Verhältnis von Mäcen und Künstler hier entwickelte, ein Verhältnis, das dem Maler nicht nur Verkäufe und Aufträge brachte, die seine materielle Existenz sicherten, sondern ihn auch geistig in jeder Weise förderte. Daraus, daß Professor Neißer stark für Musik interessiert war, dessen Gattin eine vorurteilsfreie Liebe für die bildende Kunst besaß und Fritz Erler, den beide verstehen und schätzen gelernt hatten, nicht nur ein starkes Malertalent war, sondern auch eine durch und durch musikalische Natur — er phantasierte damals ganz prächtig auf dem Klavier, ohne, wie man sagt, eine Note zu kennen — ergab sich der erste große, fördernde Auftrag für Erler von selbst: er sollte für die Villa Neißer im Scheitniger Park vor Breslaus Toren einen Musiksaal ausgestalten, groß genug, zwei Konzertflügel und eine Orgel aufzunehmen. Man gönnte ihm in allem übrigen völlige Freiheit, was gerade einem so eigenartigen Künstler gegenüber, der voraussichtlich alles anders gestalten mußte, als man sich's etwa vorgestellt, ein seltenes Maß von Liberalismus der künstlerischen Gesinnung bedeutete, einen Willen zum Guten, von dem nicht viele Künstler dürften erzählen können. Auch in bezug auf die Kosten war dem Maler völlig freie Hand gelassen, die architektonische Ausgestaltung bis ins letzte Detail lag gleichfalls in dieser Hand — so waren alle Bedingungen gegeben, daß ein ungewöhnlich organisches, persönliches und neuartiges Kunstwerk entstehen konnte. Und es entstand auch!

In den Jahren 1898—1899 ist der Musiksaal im Hause Neißer vollendet worden — es ist an ihm nur eins zu bedauern, daß es als Ganzes — einzelne Teile wurden ja auch in München gesehen und bewundert — dort im deutschen Osten, abseits der großen Reisestraßen, nur verhältnismäßig wenigen zugänglich ist. Denn es ist ein starkes Dokument seiner Zeit, dieses so unendlich vielgestaltige, inhaltreiche und doch einheitliche Kunstwerk! Es ist nicht ein mit Gemälden geschmückter Saal, sondern ein Raum, in dem so gut wie die Gemälde auch die letzten Nebendinge zur gesamten Harmonie gehören, die Türbeschläge etwa, wie der Kaminvorsatz, die grotesken Lichterträger unter der Decke ebensogut, wie die Bilder. Jedes kleinste Detail hat Erler selbst gezeichnet und, wo es sich um plastische Dinge handelte, modelliert. Nur zur technischen Ausführung stand ihm ein Münchner Architekt, F. L. Mayer, zur Seite. Erler war klug genug einzusehen, daß das Konstruktive ein fachliches Wissen voraussetzt, dessen Erwerb dem Künstler selbst nutzlosen Zeitverlust



Abb. 26. Präludium. Temperagemälde. 1900 (Zu Seite 44)

bedingen würde, daß es aber unumgänglich richtig sein muß, soll das Ganze organisch wirken. Vergleicht man diesen bis ins letzte Eckchen sinnvoll geschmückten Saal mit der genügsamen Nüchternheit, mit der später gearbeitet wurde, indem man puristisch das Konstruktive, die reinen Zweckformen allein wirken ließ und Schönheit nur von der Ausführung in schönem Material erwartete, dann überkommt einen doch ein schmerzliches Gefühl: vor welchem Reichtum standen wir und wie arm sind wir wieder geworden — vor lauter Theorie und Klugsprecherei! Heute ist Armut und mühsam erklügelte Naivität Trumpf. In Wahrheit finde ich in Erlers fröhlichem Waltenlassen eine fruchtbarere Künstlerphantasie, die sich doch auch ans Überkommene nicht kehrt, und viel mehr echte und menschlich-wertvolle Naivität, als in der natur- und gedankenarmen „Zierkunst", die jetzt propagiert wird und deren aszetische Leere oft nur darum Qualität vortäuscht, weil sie auf schlechte Dekorationsmittel streng verzichtet. Aber auf gute auch!

Der Erlersche Saal ist ganz in Holz ausgeführt, als Holzarchitektur gedacht, zeitlos in seinen konstruktiven Elementen, aber immer wieder von gotischen Anklängen durchsetzt, in den Holzschnitzereien vor allem, aber auch in den geschmiedeten Teilen, an Beschlägen, Kamin und Lüster. Nicht etwa, daß ein stereotyper Bestandteil der gotischen Ornamentik oder nur ein herkömmliches Profil an Gesimsen und Gebälk verwendet wäre. Es ist eben wirklich nur der Geist der Gotik, der in gewissen ornamentalen Lösungen hier zum Niederschlag kam, im Schwung der kantig-runden Formen der Möbel, in der Art etwa, wie die gliedernden vertikalen Streben oben mit den horizontalen Gesimsleisten zusammenwachsen, wie hier bei aller Vermeidung des Naturalismus Natur in den merkwürdigsten Formen steckt. So hat die Gotik etwa ihre „Krabben" und Kreuzblumen den Pflanzen abgesehen, wie Erler die vierundzwanzig konsolenartigen Holzgrotesken über der Hohlkehle der Decke der Tierwelt. (Abb. 19 u. 20.) Sie fungieren als Träger zylindrisch langgestreckter elektrischer Lampen, die neben einem geschmiedeten, gitterförmig durchbrochenen Lüster den Raum erhellen. Sie sind keine Tierköpfe, erinnern aber an solche, wie etwa jene gotischen Dinge an halbentrollte Farnblätter erinnern oder der Querschnitt gotischer Pfeiler an Wasser-Schirlingstengel gemahnt. Eine gleich reiche und aus unerschöpflichen Quellen getränkte Formenphantasie entfaltete der Künstler dann auch in den Flächenornamenten des Frieses über der Täfelung, des Gesimses und der Hohlkehle, den Stickereien des Vorhanges, der den Raum gegen die Diele des Hauses abschließt usw. Originell war alles übrige im Raum, war schon die Wahl des Materials. Erler hat Mooreichenstämme, die in der alten Oderniederung auf dem Grunde der Villa selbst ausgegraben worden waren, für die Holzarchitektur dieses Musiksaales verwendet, und das tausendjährige Holz, durch die Wirkung des Moorwassers gebeizt, in tiefen grauen und schwärzlichen Tönen schattiert, gibt mit seiner ernsten, dunklen Wirkung den Grundton für die Stimmung des Raumes an. Von diesem tiefen Grundton heben sich um so merkwürdiger und eindringlicher die Bilder ab, die zum Teil auf die leuchtendsten Farben gestimmt sind, auf Gelb, Blau und Rot. Erlers Prinzip der „farbigen Tonart", wenn man es so nennen darf, ist hier zum ersten Male angewendet, wenn auch noch nicht so streng, wie



Abb. 29. Aktstudie (Zu Seite 28)

rauschen durch Gesichte aus heroischer Vorzeit begnadet worden war. Statt der schmalen Seitenflügel hat dieses eine Bild links und rechts zur Einfassung ein gemaltes, aus Rechtecken zusammengesetztes Gitter be-

kommen, durch das man in die düstere Szenerie des Hintergrundes blickt. Der harte, unruhige Eindruck dieser dunklen und lichten Vierecke gibt durch den Gegensatz den wilden Rhythmus des Bildes eine bange, drohende Größe. Links vom „Furioso" ist die Allegorie des „Tanzes" in die Wand eingelassen, rechts das „Scherzo". (Abb. 22, 23 u. 24.) Zwei der besten Stücke in diesem an Wundern der Phantasie so reichen Raum und jedes so weit weg von aller naheliegenden Auffassung! Den „Tanz" repräsentiert eine Salome. Der Tanz, der ihr den blutigen Lohn bringen sollte, ist vorüber. Aufatmend sitzt sie da, das Haupt des Jochanaan liegt neben dem Tamburin in ihrem Schoß. Sie ist fremdartig gekleidet, mit weitem Rock, wehenden Ärmeln und entblößter Brust, deren königliche Formen zu der stolzen Haltung des schönen Hauptes passen. Ein seltsamer, Flammen gleichender Kopfputz umrahmt dies Haupt, in dem nur ein unheimlich flackernder Blick das Wesen der schönen Tänzerin ahnen läßt. Glühende Farben über dem Ganzen, ein Rosenspalier hinter der Gestalt. So stellt Fritz Erler den „Tanz" dar — freilich nicht Walzer oder Twostep, sondern die elementare, aufreizende Macht rhythmischer Musik, die einen schönen Frauenleib in sinnverwirrender Anmut bewegt, versinnlicht den Rausch des Tanzes zugleich mit dessen Grazie. Fast noch origineller ist das „Scherzo", ein Stück unbändigen Lebensgefühls, ein Stück Urmenschheit: ein herkulischer Mann der Vorzeit kommt lachend mit einem mächtigen Bären daher, den er mit einer Girlande aus roten Ebereschen-Beeren bekränzt hat. Hat sein lachender Übermut das Untier gebändigt oder seine Kraft? Auch die Heiterkeit ist hier als eine elementare Macht geschildert, der Begriff des Humors zu einer imponierenden Höhe der Symbolik gebracht. Bewundernswert, mehr noch als die Eigenart der Erfindung, die nie mit abgegriffenen Requisiten rechnet, ist in allen diesen Allegorien Erlers deren großer, eindringlicher Zug. Sehr Persönliches, ja Seltsames ist gezeigt — aber auch das rätselhaft Allgemeine, das Urmächtige im Wesen der Musik ist ausgedrückt. Ein Mann, der nicht im Kern seiner Seele musikalisch wäre, wäre nie auf diese Allegorien verfallen!

Zu der Orgel, die an der einen Schmalwand des Musiksaales ruhig und feierlich im dunklen Holzwerk von Türen und Getäfel eingelassen ist, führen etliche schön geschwungene Stufen empor. In einem Eirund — es ergibt sich zwischen den Pfeifen des Spielwerks wie von selbst — hat dann jenes Bild der Reihe Platz gefunden, das an die Musik religiösen Charakters erinnern soll: eine Himmelskönigin im Strahlenkranze mit dem Kinde. Beide menschlich: die rosengekrönte Mutter blickt ernst, ja ein Zug von Leid spricht aus ihrem Gesichte, trotzdem es freundlich und gütig ist. Das Kind spielt vergnügt mit einem zwitschernden Singvogel. Dies Bild der heiligen Mutter über der Orgel bildet so etwas wie den ruhigen Schlußakkord, in dem diese ganze Symphonie von Linien und Farben ausklingt, dies Werk, in dem der Künstler bis jetzt sein Reichstes und Höchstes geben, sich ungehemmt ausleben durfte! Nicht daß er in den zwei Jahrzehnten seit der Vollendung des Reißerschen Musiksaales nicht selber noch gewachsen wäre, ganz besonders in bezug auf ernste Größe seiner Monumentalität, auf innere Bändigung seines Temperaments! Aber nie inzwischen ist ihm mehr eine Aufgabe geworden, die er wie diese so ganz unter eigener Verantwortung lösen durfte, nie



Abb. 30. Prof. Karl Mayr-München. Gemälde. 1909 (Zu Seite 100)





Abb. 31. Die Lästerzungen (Zu Seite 106)

ein dekorativer Auftrag, wo in dem Raum, den er als Maler schmückte, seinen Gemälden nicht doch irgend ein Fremdes gegenübergestanden, in dem seine Malerei nicht wenigstens im Dienste einer von einem anderen Geiste ersonnenen Raumgestaltung gewirkt hätte. Bei seinen Arbeiten für die Münchner Ausstellung 1908, den Fresken für einen Restaurationspavillon und dem Repräsentationsraum, für den er die großen Allegorien „Gold" und „Eisen" malte, kam das wenigstens nicht störend zur Geltung; aber seine großen monumentalen Zyklen in Wiesbaden und Hannover leiden mehr oder minder stark unter der Gestaltung der betreffenden Säle, fast nicht so wegen der räumlichen Verhältnisse im ganzen, als wegen der übrigen, zum Geist der Gemälde oft wenig stimmenden Einzelheiten der Architektur.

Außer dem Musiksaal schmückte Erler in der Villa Neißer noch einen zweiten Raum aus — etwa um das Jahr 1899 — ein Teezimmer. (Abb. 17.) Auch hier sind Raumausstattung und Gemälde vom Künstler besorgt und zu einer originellen Einheit gestimmt. Täfelung und Möbel sind aus licht gelblichem Kirschbaumholz hergestellt, und das schöne freundliche Material hat außer bescheidenen Intarsien im dunklem Holz wenig Schmuck bekommen, die Formen von Tisch und Sitzgeräten, Täfelung und Wandschränkchen sind so einfach als möglich. Der Bilderschmuck zeigt eine einzige, in mehreren Teilen um die Ecke laufende Komposition — das größte Feld ist durch leichte Leisten an den beiden Seiten noch einmal gegliedert. Das Ganze gibt die Stimmung von Frühling und Sommer und ist in der Hauptsache auf rosig kalte Töne gestellt. Im Hintergrunde sieht man ein langgestrecktes Gebäude, einen niederdeutschen Gutshof etwa mit hohen Giebeln an beiden Enden. In einem Flügelteil schreitet eine Frauengestalt in warmen Pelz gehüllt, — bis zum Knie sichtbar — durch den Garten: kühle Frühlingsabendstimmung, Mondaufgang, Krokus und andere Blumenkinder des Frühlings in den Beeten. In dem schmalen Mittelstück, das die Ecke abschrägt, ein Apfelbaum, auf dem ein Kätzchen zu einem singenden Vogel emporklettert. Das linke Bild, in dem wohl der Schwerpunkt der Komposition ruht, zeigt eine

anmutige Frauengestalt im leichten modernen Sommerkleide. Sie trägt an jedem Arme einen Kranz von Margueriten und streut, wie eine Weihegabe, den Rest der gepflückten Blumen in die Luft. Über ihr rechts ein fruchtbeladener Apfelzweig; links schweift der Blick in eine lichte, ganz einfache und heitere Landschaft hinaus. In den Bildern des Hauses Reisser begegnet man zum ersten Male Besonderheiten Erlers, die man später auf zahlreichen seiner Werke wiederfindet und die er in seinen Theaterentwürfen zu Prinzipien erhoben und zur Vollendung gebracht hat: landschaftliche Hintergründe unendlich einfach, aber zugleich bedeutsam zu gestalten, den Figuren womöglich Silhouettenwirkung zu geben, Stimmungen nicht durch Details, sondern in Tönen anzudeuten. Wenn ein Stück Architektur auf solchen Bildern vorkommt, so trägt es stets das Gepräge Erlerschen Stils. Und dies ist manchmal so eigen und in seiner Selbstherrlichkeit überlegen, daß man bedauern muß, daß Erler nicht wirklich auch als Außenarchitekt tätig gewesen ist, wie etwa Franz Stuck beim Bau seines Münchner Palazzo. In jenem „Furioso", in der „Pest", im „Gutshof" des genannten Teezimmers, wie in den Nebendingen mancher Gelegenheitsarbeit offenbart er Gedanken, eines Baukünstlers im großen Stil wahrhaft würdig. Wirklich gebaut hat er meines Wissens nur einmal — als er sich sein Sommerheim und Ateliergebäude in Holzhausen am Ammersee errichtete. Es ist ein einfaches hochgiebliges Holzhaus mit sehr hübschen, aber durchaus schlichten Wohnräumen, als Zweckmäßigkeitsbau durchgeführt vom Sockel bis zum First. Wenn man sich aber durch die Wiesen und Felder jener Landschaft, die gar keine großartigen Besonderheiten aufweist, indes durch ihre „Unverkultiviertheit" immer mehr Künstler anlockt, dem Hause nähert und sieht den von der Zeit so hübsch getönten Holzbau zwischen allem üppigen Grün aufragen, so spürt man sofort dessen schwer zu analysierende künstlerische Eigenart, und wer Fritz Erler gründlicher kennt, wird wohl auch auf Fritz Erler als „Verfasser" und Besitzer raten.

Ein Werk kleineren Umfangs, ein richtiges Staffeleibild, das seinem Wesen nach in manchem mit den Breslauer Gemälden Erlers zusammenhängt, ist gleichzeitig mit diesen zu Ende der neunziger Jahre fertig geworden: „Jung-Hagen und die Königskinder" nach dem Gudrunliede. (Abb. 27.) Die drei schlanken Mädchenleiber auf diesem Bilde lassen an die Huldinnen im „Allegro" des Musiksaales denken, und der gemalte Rahmen, der das Bild umschließt, entstand wohl auch aus Stimmungen und Bedürfnissen heraus, die dem Künstler jene Mischung von malerischen und kunstgewerblichen Aufgaben gebracht hatte. Gotische und nordische Einflüsse vereinigen sich in dieser merkwürdigen, reichen und phantastischen Rahmenmalerei, die bewirkt, daß man von der ersten Betrachtung des Bildes den Eindruck starker Stilisierung erhält; in Wahrheit ist die Szene selbst kaum stilisiert zu nennen — sie atmet eben Erlersche Art, die nur sehr selten, auch in den Bildnissen selten, sich ausgesprochenem Realismus nähert. Der Sinn der Bilder ist der: Links steht Jung-Hagen und gürtet sich mit dem Schwerte aus dem Grabe eines Ritters, das er im Ufersande gefunden. Der Greif hat den Knaben dessen Eltern entführt und zu seinem Neste getragen; hier findet Jung-Hagen nun die drei Königstöchter, denen das gleiche Schicksal widerfahren ist. Sie sind auf der



Abb. 32. Grauer Tag. 1902 (Zu Seite 52)



Abb. 33. Noah. 1905 (Zu Seite 56)

rechten Bildhälfte vereint und spenden dem jungen Helden ihr Lob, der mit dem gefundenen Schwerte den Greif erlegt hat — dieser füllt fast den ganzen Hintergrund aus mit seinen ungeheuerlichen Drachengliedern. Der junge Hagen aber steht, ein „reiner Tor“ und anderer Paris vor den drei Jungfrauen, über deren keusche Nacktheit er sich weiter keine Gedanken macht. Erst nachdem er die Dreie glücklich nach Haus gebracht, wählt er Hilde, die Schönste von ihnen, zum Weibe. Ein frischherber germanischer Zug, eine gesunde Naivität lebt in dem Bilde, in dem geschickt zeitlich auseinanderliegende Momente des Gudrun-Gesanges zusammengedrängt sind — zusammengedrängt zu einer Fülle, die kein leeres Eckchen im Bilde läßt. Da ist der junge Held, das mächtige Schwert des Ritters, der als gewappnetes Gerippe, von Tang umschlungen, im Sande liegt, um seine Lenden bindend, da ist der erlegte Greif, da sind die vollerblühten Königstöchter, und hinten rauscht das Nordmeer an die Klippen. Und in dem verschlungenen Groteskenwerk des Rahmens klingen die Motive der Heldensage weiter, Drachenschiffe kreuzen sich, Vater und Mutter begrüßen die Heimkehrenden, deren Erlebnisse in den seitlichen Rahmenteilen weiter angedeutet sind. Stärker betont, als in der Komposition, an der die vier starken Vertikalen der Gestalten auffallen, ist die Stilisierung in der Farbe — goldige und rötliche Töne durchglühen die ganze Tafel. Sie nimmt eine gewisse Sonderstellung im Werke des Künstlers ein, schon weil sie, gegenständlich an eine Dichtung gebunden, illustrativen Charakter hat. Den wahrte Erler sonst nicht einmal den wenigen Bildern, die er im Auftrag zu Dichterwerken schuf; wenn das einmal in der „Jugend“ der Fall war, so war gewiß der Bildschmuck eine

Dichtung für sich, die neben den anderen bestand und nicht eine zeichnerische Begleitung zu den Versen des anderen oder eine Verdeutlichung für diejenigen, die ohne Bildchen keine Vorstellung gewinnen können. Das gab seiner Mitarbeiterschaft bei der „Jugend" auch ganz besonderen Reiz. Ob er Detlev v. Liliencrons Dichtung „Frerk Frerksons Werft" mit Rahmenbildern von tiefgreifender, intimer Graphik schmückte, für eine Dichtung von O. J. Bierbaum oder Otto Erich Hartleben zierliche Federzeichnungen schuf oder gar eine malerische Paraphrase von „Lilis Park", in der eine Schöne einen drolligen Bären mit Rosenketten an der Nase heranzieht — immer war das Bild in erster Linie „Erler"; daß es dabei dem Kern der Dichtung darum meist doch viel näher kam, als das anderen in sklavisch untergeordneten Illustrationen gelingt, in „Abbildungen", die überflüssigerweise noch einmal sagen, was der Dichter schon vorher einmal gesagt hat, das bedeutete eben die Leistung einer kongenial nachschaffenden Phantasie. Illustrator war Erler so wenig, wie Franz Liszt,



Abb. 34. Einsamer Mann. 1903 (Zu Seite 50)

wenn er Kaulbachs Hunnenschlacht zu einem Tongemälde umschuf, oder Richard Strauß, wenn er sich mit Nietzsches Zarathustra symphonisch auseinander setzte. Eine „Ophelia", die Erler malte, hat mit der blonden, blassen Theaterfigur, die den Klang des Namens so im allgemeinen vor uns auftauchen läßt, so wenig gemein, wie sein Leporello mit der herkömmlichen Buffogestalt aus Mozartaufführungen. Es ist so viel Ureigenes und Anziehendes in solchen nicht beschreibenden, sondern umschreibenden und neugestaltenden Schöpfungen Erlers zu Dichterwerken, daß man es fast beklagen muß, wenn er nicht öfters dazu kam, sich auf ähnlichem Felde zu betätigen. Was er da zeigte, war eine ganz besondere Seite seiner reichen Natur, die Seite des Poetischen. Sein Drang zum Monumentalen, zum großen Format, ließ ihn auch in den neunziger Jahren nicht mehr viel zu derartig intimen Dingen kommen. Der Begriff des Staffeleibildes bestand nach jener Zeit kaum mehr für ihn, und wenn er auch zahlreiche Einzelbilder, meist Frauengestalten aus alter und neuer Zeit, nackt und bekleidet, gemalt hat, sie galten ihm meist doch zunächst als dekorative Werte, waren als Schmuck heller Wände in lichterfüllten modernen Wohnräumen gedacht. Sein ganzer Stil wuchs aus dem Intimen und Tonigen ins Breite und Wuchtige. Er hat ja auch zu gleicher Zeit in seinen Bildnissen die Tonart geändert. Die früheren waren zeichnerisch höchst durchgebildet — trotz großer Einfachheit und Sparsamkeit des Kolorits — in den späteren sind die Formen mehr typisch, mehr auf die charakterisierenden Hauptsachen hin angesehen, die Farbe wird stärker, ja das farbige Ensemble wird dem Künstler wichtiger als die bildnismäßige Einzelheit, das Ganze wird monumental, wo es angeht — dekorativ bleibt es immer. Und was das Merkwürdigste ist — an Leben und Ähnlichkeit verlieren die Porträte nicht bei diesem Wandel.

Von früheren, innigeren und kleineren Bildern Erlers seien noch genannt: ein Bacchus, bei aufgehendem Monde, knabenhaft jugendlich, auf einem Panther reitend; das „Märchen": eine Maid in nächtlichem Schloßpark am Brunnenrande, auf jeder ihrer Schultern sitzt ein Vogel und scheint ihr Märchengeheimnisse ins Ohr zu zwitschern; das „Fürchten machen" — ein nächtliches Schloßparkidyll mit Springbrunnen im Vordergrunde und einer halb spukhaften, halb übermütigen Gruppe unter den Laubbogen des Hintergrundes; und nicht zuletzt das von tiefster Poesie durchklungene Bild „die Mutter". An einer hochgelegenen Mauer sitzt unter blühenden Bäumen, den Säugling im Arm, eine junge, lichtgekleidete Frau, schön und fast imposant in ihrer rosigen Fülle, ein Frauentypus, den Erler mit besonderer Vorliebe auf seine Tafeln bringt. Weiche Dämmerung umfängt die stille Gruppe. Die Frau blickt in weit hingespannte Fernen hinaus, über welche die Abendschatten niedersinken. Tiefer Friede, ahnungsvolle Lebensfülle — und wie schön steht die Figur im Raum! Der Weihe der Mütterlichkeit hat der Künstler überhaupt oft und gerne seinen Pinsel gewidmet, in Einzelbildern, wie in den monumentalen Zyklen. Eine „Madonna" von 1891, die weniger bekannt geworden ist, als die meisten seiner anderen Werke, stellt eine junge Mutter im Obstgarten dar, die dem halb schon entschlummerten Kinde einen Apfel bietet. Ein lautespielender Putto sitzt ihr zur Seite, im Hintergrunde sind Burschen damit beschäftigt, einen Apfelbaum abzu-



Abb. 35. Sonnenwendfeier. 1903 (Zu Seite 55)

ernten. Die später, 1906, gemalte „Nordische Mutter“ sitzt in straffer Vitalität, das Urbild gesunder Weibhaftigkeit, am Meeresstrande, den Säugling in seltsam-nordisch gestaltetem Schlafkorbe auf dem Schoß. Fischernetze hängen hinter ihr. Das Bild ist eine Probe von Erlers pathetischem Stil, der die Phase einer innigeren, mehr an das Gefühl sich wendenden Romantik in seiner Entwicklung ablöste, für seine Monumentalkunst überhaupt bestimmend wurde und auch in den erwähnten dekorativen Staffeleibildern die Herrschaft hat. Persönlich, durch den Reiz einer höchst individuellen Phantastik gehoben, bleiben solche Figuren, Halbfiguren oder Köpfe Erlers, wie wir ihnen auf Ausstellungen, im Kunsthandel und bei Sammlern begegnen, immer. Oft ist's nur eine diskrete farbige Note, die ihnen Besonderheit gibt, irgend etwas an Ausdruck, Gewand, Hintergrundstimmung. Auch ein anspruchsloses Bildnis irgend einer der großen Menge ganz gleichgültigen Person weiß der Maler zu einem Werke von hohem gegenständlichem Reiz zu gestalten. Immer wieder kommt man, wenn man Erlers Lebenswerk mustert, zu dem Ergebnis, daß er so gut wie nichts geschaffen hat — und wär's die vergänglichste Gelegenheitsarbeit, oder irgend ein Auftrag ums liebe Brot! — dem er sein Ich nicht deutlich und charakteristisch aufprägte. Heute, wo statt der Individualitäten Gruppen und Richtungen, Schlagwörter und Ismen sich die Herrschaft anmaßen in der Kunst, kann man das gar nicht hoch genug rühmen. Dieses Durchhalten seiner künstlerischen Natur sichert diesem Maler, ganz abgesehen von anderen künstlerischen Qualitäten, seine Geltung über alle Tagesmoden hinaus!

Zu den bedeutsamsten und ersten nach der Pariser Zeit in München entstandenen Werken Erlers gehört das große Bild einer Pianistin am Flügel, auch unter dem Titel „Präludium“ gekannt. (Abb. 26.) Seine Romantik, d. h. die Serie seiner in der Bretagne und Normandie konzipierten Bilder vom Meeresstrande, hatte ihm, als er nach der Isarstadt übergesiedelt war, wohl schnell einen Kreis von Freunden geschaffen; der Mehrzahl und vielleicht gerade der Mehrzahl seiner Kollegen war er zunächst wohl etwas fremdartig erschienen. Mit der Frau am Flügel imponierte er den Laien wie den Malern uneingeschränkt als Maler. Das hatte kein „vielversprechendes Talent“ gemacht, da sprach ein Reifer, ein Meister. Vor allem sprach Reife aus der Sicherheit, mit der alles hier in den Raum gebracht war, aus der großzügigen Einfachheit dieser Malerei in Schwarz und Weiß, der Beschränkung der Einzelheiten auf ein Mindestmaß und der Ruhe des Tons über dem Ganzen. Wie schön war das mächtige, schwarzpolierte Instrument gemalt und wie meisterlich das Weiß des Gewandes, des Notenblattes, des Rosenstraußes in weißer Vase dazu gestimmt! Die Aufgabe hätte sich der Maler wahrlich leichter stellen können. Und so gut er sie gelöst hatte, in keinem Zug des Bildes spürte man den eitlen Hinweis auf eine geleistete Bravour. Dazu war das Gesicht der jungen Klavierspielerin oder Sängerin von starkem Ausdruck der Empfindung und des Lebens. Es hätte nicht Wunder nehmen dürfen, wäre Erler durch diese Arbeit als Bildnismaler mit einem Schlage der Liebling der deutschen Kulturwelt geworden. Aber die Wege des Schicksals gerade auf diesem Gebiete sind wunderbar, und ein Bildnismaler, der zugleich gut malt und eine originale Persönlichkeit ist, wird



Abb. 36. Die Pest. Mittelstück des Triptychongemäldes. 1899—1901 (Zu Seite 47)

nun einmal nicht so schnell zum Liebling derer, die sich Bildnisaufträge leisten können. Mit Porträtaufträgen ist Erler auch heute noch nicht übermäßig belastet, und die große Mehrzahl seiner besten Bildnisse entstand aus dem Interesse des Künstlers für die betreffenden Personen heraus, nicht auf Grund von Aufträgen. Vielleicht war es ein Glück für Fritz Erler, daß er nicht von vornherein als Porträtist allzuviel Verständnis und Arbeit fand — so blieb ihm fürs erste mehr Muße, die andere Seite seines Talentes frei zu entfalten. Zum zweiten bedeutet ein kampfloser, früh errungener und allgemeiner Ruhm für den Künstler, zumal einen, der so leicht und aus vollen Schatzkammern der Erfindungsgabe und des handwerklichen Genius zu geben hat, viel öfter eine Gefahr, als ein Glück. Denkt man den Dingen ein wenig tiefer nach, so wird man es fast als Selbstverständlichkeit empfinden, daß eine starke und originelle Begabung erst eine Weile zu kämpfen hat, ehe sie sich durchsetzt. Das soll nicht einmal ein Vorwurf gegen die Leute sein, die da in Frage kommen, und die Gegenwart beweist deutlich genug, daß nicht immer die am wertvollsten für die Kunst sind, die das Neue ohne Mißtrauen und Erwägungen stets mit begeistertem Hurra begrüßen. Das absolut Neue in der Kunst ist auch für den Verständigen sehr schwer nach seinem wahren Werte zu schätzen, und ich meine, jene, die es schätzen, ohne es zu verstehen, tun der Kunst damit keine große Ehre an. Solche Dinge wollen aus einer Distanz gesehen sein — dafür können ein paar Jahre genügen —



Abb. 37. Die Pest, linker Seitenflügel (Zu Seite 47)

oft genug waren Jahrhunderte nötig! —

Groß genug waren im übrigen Fritz Erlers Erfolge in München bald, um ihm nicht nur die Not des Lebens fern zu halten, groß genug auch, um seinem künstlerischen Selbstgefühl den nötigen Rückhalt zu geben. Er hatte, wie gesagt, seine Gemeinde überraschend schnell gefunden und wartete nicht darauf, bis ihn eine der beiden, in München maßgebenden großen Künstlergesellschaften als „fällig" wohlwollend heranholte, sondern schloß sich mit anderen Künstlern, die in gleicher Lage waren, wie er, die etwas konnten, selbständig, selbstbewußt und jung waren — die meisten waren auch Mitarbeiter der „Jugend" — zu einer neuen Künstlergruppe „Die Scholle" zusammen. Sie wollten nicht etwa, wie der nicht sehr gut gewählte Name vermuten lassen konnte, auf enger Scholle Heimatkunst treiben, es wollte nur jeder seine eigene Scholle bebauen, unbeirrt von Außendingen und mächtigen Strömungen. Ganz von selbst wurde Fritz Erler zum Führer der Gruppe, als den man ihn nicht nur seinem künstlerischen Vermögen nach ansah, zu dem ihn auch seine hohe Intelligenz und Tatkraft befähigten. Sein Bruder Erich Erler-Samaden — er hatte in Samaden lange gelebt und einem Segantini nahe stehen dürfen —, Leo Putz, Walter Püttner, Max Feldbauer, Adolf Münzer, R. M. Eichler u. a. gehörten der Gruppe an, die nicht Verwandtschaft des malerischen Stils zusammenführte — die beiden Erler z. B. standen da auf ganz anderem Boden als die übrigen —, sondern eher Verwandtschaft ihres künstlerischen Geschickes. Auch waren die meisten — Fritz und Erich Erler natürlich nicht! — aus der Schule Paul Höckers hervorgegangen, der ersten freien und fruchtbaren neueren Malerschule an der Münchner Akademie. Mit den Prinzipien der Scholle, der man als-

bald stattliche Ausstellungsräume im Münchner Glaspalast zu Verfügung stellte, hängt nun wohl auch die Gestaltung einer ganzen Anzahl Erlerscher Gemälde zusammen, die in den nächsten Jahren vollendet wurden. In der Gruppe war lustiges, frisches Leben, reine und starke Farben, flotter Vortrag wurde angestrebt, die denkbar größten Formate waren bald beliebt, ein Bild unter Lebensgröße war fast Ausnahme in diesen Ausstellungen, die manches Jahr den Haupterfolg des Glaspalastes bildeten. Erlers eigenes Wesen drängte, wie gesagt, zur Monumentalität, zum großen Format, zu einer Koloristik mit kühnen und starken Akzenten, und so kam es ganz von selbst, daß in seiner Werkstatt jetzt eine Reihe umfangreicher Werke von energischster Wirkung entstand. Nicht Ausstellungsbilder, aber Bilder, die sich im vielgestaltigen Tohuwabohu einer Riesenausstellung gegen alles andere zu behaupten wußten. Die Mitglieder der Scholle steigerten einander gegenseitig in ihren Leistungen, Formaten, farbigen Klängen. Größere Dinge als Erler hat damals mancher gemalt, stärkere keiner! Vor allem keine stärkeren, als die 1900 vollendete „Pest". (Abb. 36, 37 u. 38.) Er malte nicht die Furie, nicht das Entsetzen, nicht die Gottesgeißel. Sondern er malte die triumphierende Pest, stellte sie dar im Mittelstück eines Dreiflügelbildes und malte in zwei Seitenflügeln ihre Wirkung auf die von der Furcht zum Wahnwitz getriebenen Menschen: eine Orgie und eine Flagellantenszene. Das ganze Werk ist eine Symphonie in Gelb oder, wenn man will, in goldgelbem Licht — in das Geistig-Unheimliche des Kolorits verlegte er alles, was er an Grausen geben wollte. Die Pest, die ja im fernen Osten die Stätte ihrer ewigen Wiedergeburt, ihre Heimat hat, schreitet, in asiatischer Erscheinung, schwefel-

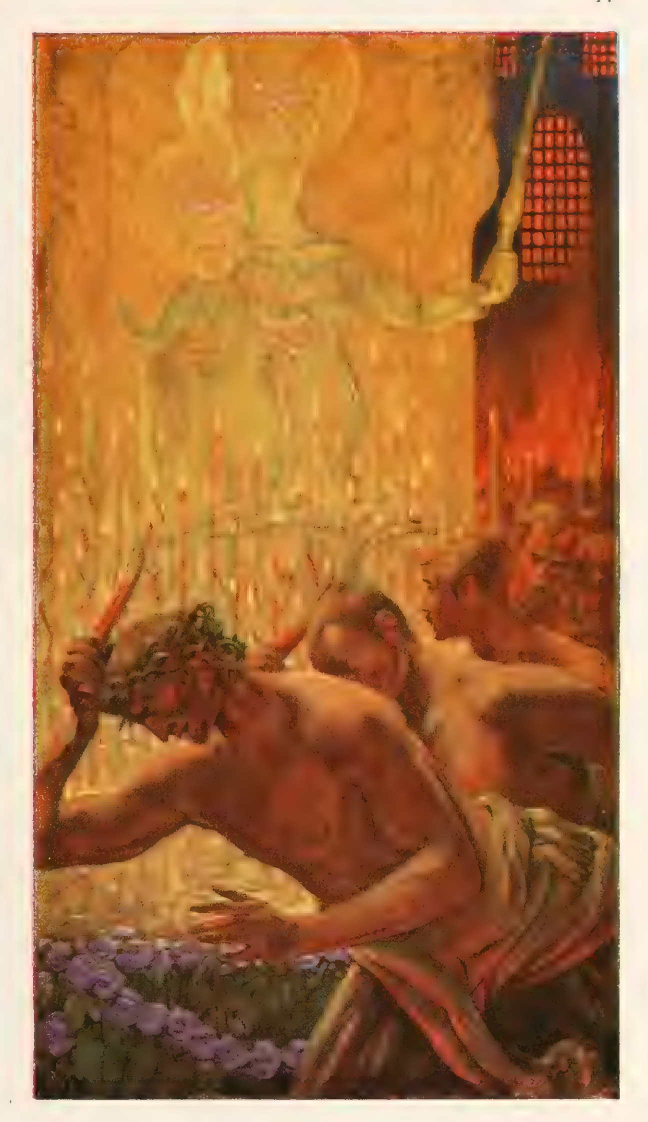


Abb. 38. Die Pest, rechter Seitenflügel (Zu Seite 47)

gelb angestrahlt, im Hauptbilde durch die Straßen einer menschenleeren Stadt. Schreitet mit Riesenschritten, deren Maß weit über Menschliches hinausgeht. Bis zum Gürtel ist sie nackt, ihr Kopfputz sind Flammen, weit der Rock, wehend die bauschigen Ärmel — sie ist eigentlich eine Schwester jenes Dämons des Tanzes im Reißerschen Musiksaal. An ihrem Arm hängt eine Geißel, die Vögel der Verwesung umflattern dunkel die Gestalt. Sie ist nicht häßlich, abstoßend, eher von dämonischer Schönheit, prall ist ihr Leib, ein drohendes Lachen zeigt der Mund, weitaufgerissen sind die Augen. Genial bewährte Erler hier seine Kunst der Raumgestaltung. Die Straße mit der Andeutung einer fremdartig einfachen Architektur wirkt ungeheuer groß — ungeheuer auch ihre Öde, da niemand über ihr Pflaster schreitet als der gelbe Dämon. So zieht, von keinem gesehen, von keinem gehört, das Unheil ein. Im Gegensatz zu der unheimlichen Ruhe des Mittelbildes stehen die wildbewegten und in ihren flackernden Lichtwirkungen absichtlich unruhig gestalteten Seitenstücke. Links ein Bacchanal, zeitlos und unwirklich. Es schildert jenen Taumel der Sinnenlust in bösen Tagen, von denen alte Chroniken oft zu erzählen wissen; da nun doch einmal das Leben nicht mehr zu retten war, wurden seine letzten Stunden in orgiastischen Festen genossen, und man starb im Rausch, im Arm der Wollust. Modernes und Altertümliches ist auf Erlers Bild durcheinandergemischt: ein nackter Bacchant tanzt mit einem Weib in modernstem Ballkleid, Rausch und Grausen zugleich sprühen aus ihrem Blick. Moderne Luftschlangen, Lampions, flimmernde Konfetti leuchten in der Luft. Im Vordergrunde küßt sich ein Paar sinnloser Weiber in perverser Trunkenheit. „Nichts Heiliges ist mehr — es lösen sich alle Bande frommer Scheu." Auf dem rechten Flügel der Gegensatz: Flagellanten, in rhythmischer Bewegung, mit Geißeln sich die Rücken zerfleischend, ziehen an einem goldleuchtenden Madonnenaltare vorbei. Myriaden von Kerzenflammen zucken zu dem Bilde empor, das streng



Abb. 39. Kinderbildnis. 1907 (Zu Seite 101)



Abb. 40. Der Königssohn und die Seeräuber (Zu Seite 18)

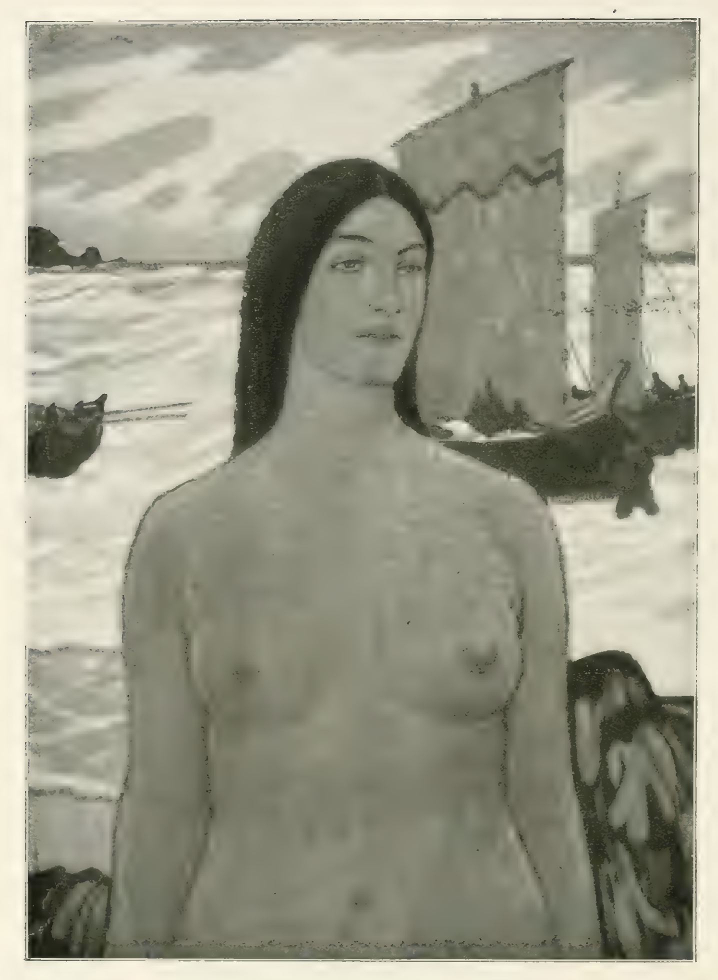


Abb. 41. Nordland. 1907 (Zu Seite 104)

und schmerzlich zugleich zu blicken scheint. Aus dem Dunkel des Hintergrundes leuchten die Spitzbogenfenster eines Domes. Der Beschauer empfängt den Eindruck, als tobe ein langer Zug dieser verzückten Geißelbrüder an ihm vorbei — in Wahrheit kann man kaum fünf Köpfe deutlich unterscheiden — wie ja auch die Orgie auf dem Flügel gegenüber durch ganz wenige Personen ausgedrückt ist und doch wie ein Gewimmel lustrasender Menschen erscheint. So sind die beiden Pole der Empfindung, die das unabwendbare Unheil in den Menschen erzeugt, in Erlers Triptychen ausgedrückt — der sinnlose Trieb, den letzten Rest des Lebens auszugenießen, und die ebenso sinnlose Askese, die durch Selbstpeinigung den Himmel milder stimmen will. Und das Ganze ist ein künstlerisches Werk von mächtigem Bau der Komposition und als Malerei so stark, daß der reiche gegenständliche Gehalt deren rein malerische Bedeutung nicht erdrücken kann!

Mit viel einfacheren Mitteln, aber kaum weniger intensiv wirkte Erler in einem anderen Jahr, als er den „Einsamen Mann“ malte. (Abb. 34.) Auch das Thema Einsamkeit ist oft schon im Bilde behandelt worden, und auch hier ging Erler neue Wege. Sein einsamer Mann, herkulisch gebaut, schreitet durch eine unwirtliche Hochgebirgslandschaft. Gletscher und Schnee liegen im Hintergrunde, vorne ein paar pittoreske, tote Baumstämme. Neben dem Einsamen schleicht ein seltsames rotes Fabeltier hin, Hund oder Panther — jedenfalls verkörpert es die Schauer und die Gefahr der Verlassenheit, die auch die Kraft des Stärksten zu lähmen vermag. Vielleicht hat das Gefühl künstlerischen Alleinseins, das trotz aller Erfolge diesen ganz auf sich selber gestellten Maler manchmal befangen haben mag, ihn



Abb. 42. Erinnerung an den Süden. 1912

zu dem eigenartigen Werke inspiriert, vielleicht auch gilt es nur dem allgemeinen Gedanken, daß im Grunde jeder von uns einsam ist in der Wüste dieses Lebens, daß er sie einsam betritt, daß er einsam bleibt in den schwersten Stunden seiner Wanderschaft und daß er sie einsam wieder verlassen muß. Das Profil des „Einsamen Mannes“ hat übrigens, wenigstens als Typus, Ähnlichkeit mit dem Künstler selbst. Rein malerisch war die Aufgabe, die sich Erler 1902 in seiner „Tänzerin“ stellte — auch „Varieté“ heißt das Bild: eine lächelnde Maid in exotischem Gewande — nicht indisch, nicht japanisch, nicht europäisch, aber von allem etwas! Einen riesigen Fächer schulternd, tänzelt sie an der Rampe vorbei, deren Lichter ihr munteres Gesicht pikant von unten nach oben beleuchten. Das Bild ist ein wahres Sprühfeuer von Farbe, rot, gelb und grün und scheint im

wildesten Tempo hingemalt, kaum vorgezeichnet zu sein. Der Künstler gefiel sich damals in koloristischen Extremen und wollte wohl das ganze Gebiet der farbigen Möglichkeiten durchforschen. So versuchte er es mit vollem Gelingen in dem stimmungstiefen Bilde „Grauer Tag", trotz der Anwendung einer sehr begrenzten Farbenskala farbig interessant zu bleiben, ein Ding, das ihn übrigens immer wieder gereizt und zu bemerkenswerten Lösungen der Aufgaben geführt hat. (Abb. 32.) Jene Symphonie in Grau — zum Grau stimmen hauptsächlich zarte rosige Töne — ist ein Werk von wirklicher Vornehmheit. Es schildert eine interessante Frau, die etwa auf hochgelegener Schloßterrasse sitzen mag; tief unter ihr sieht man das Meer, dessen Weite ein Segel bestimmt. Unten im Garten trägt ein schwarzer Diener Erfrischungen herbei, und da unten liegt die farbige Ecke des Bildes. Die Frau, offenbar hochgewachsen, nicht mehr jung und nach landläufigen Begriffen auch keine Schönheit, trägt eine graugepuderte Frisur, ihrem Gesicht ist wenig Frische gegeben, und so ist die graue Melancholie, die aus ihren Zügen spricht, auch schon in der Farbe ausgedrückt: grau steht dieser Kopf gegen den grauen Himmel. Ein russischer Windhund sieht zu der Herrin empor, als wolle er sie aus ihrer schwermütigen Versunkenheit wecken. Ein Korb von rosa Rosen steht vor, ein Vogelbauer hängt über ihr. Das Ganze atmet die Wehmut des Alleinseins und bebende Stille — man könnte es als Gegenstück zum „Einsamen Mann" auch „Einsame Frau" betiteln. Das ist nicht Stimmungsmalerei im alten Sinne, das Bild ist in breiten Flächen und großem Zug gemalt, ganz ohne die kleinen Kniffe und Mätzchen, mit denen man sonst Gemütswirkungen durch Malerei gern anstrebt. Die Mittel, die Erler hier anwendet und dann später auch in seinen Monumentalmalereien angewendet hat, sind Mittel der „Stimmung", sozusagen im musikalischen Sinn. Es ist die durchgehaltene farbige Tonart, die im Beschauer mit einer Art von Zwangswirkung die gewollten Empfindungen auslöst, das Prinzip, daß gewisse Farbenstellungen auch mechanisch auf bestimmte Gefühlskomplexe einwirken, hat bekanntlich auch ein Böcklin schon gekannt, genutzt und immer wieder studiert. Erler ist nie ein Böcklinschüler gewesen, seine Art der Farbenauffassung ist durchaus nicht die des großen Baseler Malers, aber innerlich ist er ihm unbewußt in manchen Dingen verwandt. Nicht zuletzt in der Art, wie bei ihm die Intelligenz mit der Phantasie Hand in Hand geht!



Abb. 43. Titelvignette zum „Geist von Canterville" von Oskar Wilde. Übersetzt von A. M. v. Boehn

Der gleichen Schaffensperiode wie der „Graue Tag" gehört das große Bild „Die Fremdlinge" an, der „Noah", die „Sonnenwende", „Die Phantasie am Ammersee mit Wäscherinnen und Badenden" (1905), lauter umfangreiche Leinwände, auf denen der Künstler seinem Trieb zur Monumen-



Abb. 46. Bildnis. 1911 (Zu Seite 96)

und kaum bewußt, aber es wird nur der Gelegenheit bedürfen, und sie wird sich in fröhlichem Dreinschlagen entladen. Was der Künstler darstellen wollte, hat er hier mit bedeutend höher stehenden Mitteln gesagt als andere Darsteller des Urgermanentums, die ihre Recken mit Bärenfellen und Stierhörnern, mit wallendem Haar und Bart und dräuenden Berserkerblicken schildern. Den zwei strammen Burschen in ihren Leinwandhosen fehlt jede äußere Romantik — aber aus dem Bilde weht dafür was vom Geist der Weltgeschichte.

Die „Sonnenwende" ist ein großes Triptychon (Abb. 35); zeitlos behandelt es den uralten, stets mit Feuerbrand und Lampenschimmer verbundenen Gedanken der nächtlichen Sonnenwendfeier. Die Szene des Mittelstückes

spielt auf einem See. Über seine Fluten gleitet in lichter, blaudämmeriger Nacht ein Kahn, geschmückt mit Girlanden und Lampions, aus denen warmer Schein auf die Gestalten fällt. Auf der hintersten Bank steht hochaufgerichtet in wehendem phantastischem Gewande ein Weib, das träumend ins Weite blickt, im Kahn selbst ist ein Paar zu sehen, das zu plaudern und zu scherzen scheint. Auf den beiden schmalen Seitenflügeln lodern in mächtigem Schwung, fast ornamental gebildet, die Flammenzungen der Sonnenwendfeier empor. Burschen und Mädel schwingen sich bei Feuerschein im Tanze, Liebesgötter behüten und belauschen sie. Wuchtiger und merkwürdiger als die „Sonnenwendfeier", die mehr den Charakter einer schnell hingemalten, doch an Empfindung und innerem Leben reichen Festdekoration hat, ist der „Noah" von 1906, ein auf die dunklen Purpurtöne des Weins und die heißen Tinten des Herbstes gestimmtes, ganz einfach komponiertes und dabei doch in jedem Zuge originelles Werk, gleichfalls von stattlichem Format. (Abb. 33.) Den „Vater Noah" hat wohl noch kein anderer in ähnlicher Art aufgefaßt. Fast riesenhaft erscheinend sitzt der „Entdecker des Weins" auf einer Terrasse, hinter sich ein weites, fruchtbares Tal, über sich den leuchtenden Abendhimmel. Auf dem Tische vor ihm stehen Krug und Becher von gewaltigen Ausmaßen und Herbstblumen in einem Gefäß, ein wenig zur Seite ein großer Zuber mit Trauben. Der weißbärtige Zecher, dessen Patriarchengesicht in gesunder Röte erstrahlt, hat die Arme bis zur Schulterhöhe erhoben, halb wie segnend, halb als schlügen seine Hände den Takt zu einem dankbaren Liede auf die neue Gottesgabe. Der Blick ist schon ein wenig trunken, und man fühlt aus dem Ganzen: das ist der „große Moment", in dem der erste Rausch auf der Erde geboren ward! Dafür sprechen auch die drei drolligen blondköpfigen Putten im Hintergrunde, die den vergnügten alten Herrn mit schalkhafter Neugier betrachten. Das Bild gäbe einen prächtigen Schmuck für eine Trinkstätte edleren Stils — es hat so gar nichts vom üblichen alkoholischen Humor, wie er etwa in den malerischen Verunzierungen des Münchner Ratskellers seinen betrüblichsten Ausdruck gefunden hat, und hebt mit echt künstlerischer Kraft den Begriff der Weinseligkeit auf eine fast monumentale Höhe. Dieser greise Zecher, den eine neue, ungeahnte Macht der Welt plötzlich mit Rosenschimmer verklärt, ist eher rührend als komisch, und die Poesie, die diese Szene durchweht, ist keine Saufpoesie im Sinne der Kommersbücher. Ein bedeutsamer Augenblick in der Reihe menschlicher Entwicklung ist, wie gesagt, hier mit Überlegenheit festgehalten.

Fritz Erler hatte übrigens schon früher Gelegenheit gefunden, den guten Geistern des Weines eine künstlerische Huldigung zu bringen: das war, als er im Jahre 1904 für das Weinhaus Trarbach in Berlin in Gestalt von vier Medaillons einen festlichen Wandschmuck schuf. Auch hier keine Spur von bacchischer Trivialität. Allegorien auf den Rheinwein, den Moselwein, Burgunder und Champagner waren hier durch vier Einzelfiguren von unverfälscht Erlerscher Gestaltung ausgedrückt. Der Rheinwein durch einen bekränzten Alten mit der Laute unterm Arm, einen Bardentypus trotz des modernen Instruments — ist doch der Wein vom Rhein der meistbesungene Wein dieser Erde. Den Moselwein stellte eine schlanke und zarte Schöne in duftigem Schleiertuch dar, die einen



Abb. 47. Bergfrühling. Gemälde. 1912





Abb. 48. Aktstudie (Zu Seite 28)

Blumenstengel in der Hand trug; den Burgunder ein martialischer altfranzösischer Ritter, dessen Augen in feuchtfrohem Schimmer blicken — kleine Putten umschmeichelten ihn, als wollten sie seine trotzige Kraft besänftigen; den Champagner, den Trunk des Karnevals und der Minne, versinnbildete eine kokette Dame mit Tamburin und Tyrsosstab, an dem eine Maske hing — ein frohes Teufelchen zerrte an ihrem Busentuch. Die Bilder sind bemerkenswert für die Entwicklung von Erlers dekorativer Art: er fing damals an, solche Dinge viel strenger als vorher, etwa als die Reißerschen Musiksaalbilder, auf eine knappe Farbenskala zurückzuführen.

Die vier Medaillons waren durchaus in Rot und Blau gehalten, einem klaren und frohen Klang, wie er dem Zwecke entsprach, und waren dabei doch überraschend reich nuanciert. Während des Krieges fielen diese vier Bilder leider einem Brande zum Opfer, und der Künstler hat sie durch neue, vollkommen andersartige ersetzt. Von diesen ist ein Bild Seite 75 wiedergegeben. In der ganzen mannigfachen Folge seiner späteren dekorativen oder monumentalen Gemälde folgte er dem gleichen Prinzip der „musikalischen Farbengebung", unerschöpflich in der Erfindung neuer Tonarten, je nach dem Bedarf bald einfach und herbe, bald reich und festlich, bald mit einem Zweiklang auskommend, bald in der Folge der Bilder eine Reihe von sechs und mehr Haupttönen verwendend. Im gleichen Jahre wie die Medaillons für das Haus Trarbach entstanden z. B. noch zwei große Übertürbilder gelegentlich einer Ausstellung modernen Kunstgewerbes im Münchner Nationalmuseum. Bruno Paul hatte dort einen Repräsentationssaal ausgestattet, dessen prächtigen Schmuck zwei Portale aus edlem dunklem Marmor bildeten. Ihre streng auf den rechten Winkel gestellte Architektur bildete über der Türöffnung die Marmorrahmen zu den Gemälden Erlers, der nun in klug berechnetem Gegensatze zu dieser schweren Pracht lichte und duftige Darstellungen des Frühlings in Hellgelb, Weiß und kühlem Grau schuf: nackte, schlanke und junge Frauengestalten, Kränze windend und sich bekränzend; Blütenkätzchen treiben hinter der einen aus Weidensträuchern, hängen hinter der anderen wie Fransen von den Ästen herunter, und zu den Füßen der beiden Frauen schmilzt der letzte Schnee hinweg. Gelb ist die dominierende Farbe in den beiden Gemälden, die ungemein heiter und hell aus dem harten Glanz ihrer Marmorrahmen schauten und jener Frühlingsschau der neuen deutschen Zierkunst gleich im ersten Raum eine bestimmende Note gaben. Die Art, wie damals Maler, Innenarchitekten und Kunstgewerbler im engeren Sinne noch Hand in Hand arbeiteten, hätte sehr fruchtbar werden können und war es ja auch noch manches Jahr nachher. Später wurde leider durch die etwas einseitige Herrschaft eines nur auf Zweckform und gewollte Naivität gerichteten Purismus in der dekorativen Kunst die Mitarbeiterschaft einer freien und Reichtum des Bildmäßigen anstrebenden Malerei wieder zurückgedrängt. Eine naturfremde, sich auf ziemlich leere Farbensynthese oder gar auf pedantische Formenkonstruktion beschränkte Malerei wollte an ihre Stelle kommen und als Ausdruck des „Zeitwillens" gelten. Sie war zum Glück mit einem gefährlichen Dämon im Bunde, der dafür sorgen mußte, daß bald wieder gestaltende Kraft an Stelle dieser anmaßenden Armut trete: dieser Dämon ist die Langeweile! Gerade das dekorative Werk Erlers zeigte immer wieder mit jeder neuen Probe, daß in der raumschmückenden Malerei eine gegenständliche Sprache durchaus nicht trivial zu sein braucht, daß die gefährlichste von allen Bildgegenständen, die Allegorie, nicht im geringsten zu akademischen Formeln führen muß. Es braucht nur eine eigene kräftig-schöpferische Phantasie hinter der Darstellung zu stehen. Ein großer Teil von Erlers Monumentalbildern ist rein allegorisch, und es wurde oben schon angedeutet, daß er mehr als einmal in der Lage war, die abgebrauchtesten Motive zur Grundlage seiner Kompositionen zu nehmen, wie etwa die Jahreszeiten oder die Elemente. Wenn er für das Amtsgericht in Pankow in den Jahren 1905 und 1906 allegorische



Abb. 49. Schwarzer Pierrot

Bilder zu malen hatte, die sich auf den Zweck des Baues bezogen, malte er keine Justizia mit Binde und Wage, keine Themis mit dem Schwert. Da kniet ein junger Drachentöter nach vollbrachter Tat vor dem erlegten Untier, die breite Klinge hat er in der einen Hand, die andere ist wie zum Schwur erhoben. Man wird die Gerichtsbarkeit, die dem Drachen des Unrechts tatkräftig zu Leibe geht, in der Gestalt dieses jungen, fast ekstatisch blickenden Recken erblicken dürfen und in dem andern Gemälde, das eine thronende, ernst und mit eherner Energie vor sich blickende Frauengestalt darstellt, eine Allegorie auf die Gerechtigkeit, deren Blick in die tiefsten Gründe der Seele blicken soll. Dieses hoheitsvolle Gesicht ist von so faszinierender Eindringlichkeit der Wirkung auf den Beschauer, daß man sich denken könnte, es brächte durch seinen unergründlichen Blick einen Sünder zu Erkenntnis und Geständnis.

In den Jahren 1906 und 1907 entstand jene Arbeit Erlers, die bis heute wohl am meisten dazu beitrug, seinen Namen bekannt zu machen:



Abb. 50. Bildnis (Zu Seite 86)

die Reihe von Wandbildern für den Konversationssaal des neuen Wiesbadner Kurhauses, das Friedrich v. Thiersch damals mit großem Aufwand erbaute. (Abb. 64 bis 68.) Der Künstler gab sein Ganzes und sein Bestes, der Architekt ließ ihn frei walten, und die fünf Fresken sind in Wahrheit hervorragend schön, genial in der gegenständlichen Erfindung, dem durchgehenden Rhythmus der Farbe und der Komposition. Sie fanden aber, wie man weiß, nicht den Beifall des kaiserlichen Auftraggebers, und einem guten Teil des Publikums mögen sie ebenso revolutionär erschienen sein



Abb. 51. Der Maler Erich Erler (Zu Seite 99)

wie ihm. Ihrem ganzen Wert nach verstanden haben sie wohl nur jene, die nachher die farbigen Originalkartons im Münchner Glaspalast sahen, wie sie in der denkbar einfachsten weißen Architektur in einem Saale für sich ausgestellt wurden. In Wiesbaden wirken sie nicht ganz harmonisch zum Raum, werden manchem auch zu wuchtig für jenen Saal erscheinen. Sie sind es nicht. Aber der Raum, den der Maler, als er die Bilder konzipierte, nach den Verhältnissen im Rohbau beurteilte, wurde nachher durch eine Fülle architektonischer Einzelheiten für das Auge beträchtlich verkleinert. Damals wirkte er mit seinen gemauerten Ziegelwänden groß und nobel, fast wie ein Stück altrömischer Architektur.

Aber dann erhielt er eine an sich ja sehr reizvolle barocke Ausschmückung; Säulen, Gesimse und Nischen wurden mit Kieseln und Muscheln inkrustiert, klassische Plastiken kamen in den Saal, Muschelrahmen umfassen selbst die Bilder, reiche Stukkatur ziert und gliedert die Decke; wohin das Auge blickt, findet es Detail um Detail, und nun der Saal in Gebrauch ist, wurde er auch noch ausgefüllt durch eine Unmenge verhältnismäßig kleiner Möbelstücke. Gegen diese Masse von Einzelheiten wirken nun freilich die flächig und mit strenger Vermeidung aller entbehrlichen Nebendinge in scharf ausgesprochenem Erler-Stil gemalten Fresken fast erdrückend. Erler ist alles andere eher als barock, und gerade seine schönsten Bilder mußten eine ausgesprochene barocke Umgebung finden. So kommt ihr Wert und Stil und des Künstlers Absicht nicht ganz zu der wünschenswerten klaren Geltung — oder wenigstens können die Bilder nicht ihre volle Wirkung tun. Es genügt eben für die höchsten Zwecke der Monumentalmalerei noch nicht, daß der Raumschöpfer dem schmückenden Künstler in weitherziger Art seine Freiheit läßt. Die beiden müssen von Anfang an Hand in Hand arbeiten, und die Bildgedanken müssen organische Glieder des Raumgedankens sein. Bei Erlers Schöpfungen für die Münchener Rückversicherungsgesellschaft ist in solchem Sinne verfahren worden, und so entstand in dem betreffenden Saale ein hochbedeutsames Gesamtkunstwerk der Innenarchitektur.

Abb. 52. Gerhart Hauptmann (Zu Seite 99)

Die fünf Bilder Erlers für Wiesbaden verteilen sich auf drei Wände des Konversationssaales. Drei davon sind in die Bogenflächen der Hauptwand eingefügt, die den Fenstern gegenüber liegt, „Sommer“ und „Winter“ und dazwischen über der Wandbrunnennische eine



Abb. 53. Richard Strauß. 1898 (Zu Seite 98)

Allegorie auf Jugend und Alter. Die eine Schmalwand schmückt der „Frühling", die andere der „Herbst". Der Zug der Gesamtkomposition bewegt sich im allgemeinen von den Fensterseiten zur Mitte hin, und was noch weitere Einheitlichkeit in die erstaunliche Vielgestaltigkeit der Gruppen bringt, ist erstens der „durchgehende" Himmel und dann die schon gerühmte gleichartige Farbenstellung. Die Kompositionen von „Frühling" und „Herbst" decken bedeutend breitere Flächen als die drei übrigen Bilder. Die Idee, den Himmel auf allen fünf Gemälden gleichartig zu behandeln, erwies sich als überaus glücklich; er hat überall nur zwei Töne: das schwere Schiefergrau eines regenschweren Wetterhimmels und den lichteren und wärmeren Ton breithinziehender Wolken. In warm leuchtendem Weiß

erstrecken sich am Horizont des Herbstes wie des Frühlings langgedehnte Massen hin, ebenfalls Wolken, oder auch Hügelrücken, die noch — oder schon — der Schnee bedeckt. In den Kompositionen „Sommer“ und „Winter“ ersetzt sie sonnenbestrahltes helles Mauerwerk, im Mittelstück „Jugend und Alter“ der Gischt von Brandungswellen. Die dunklen Himmelstöne geben den tiefen Grundton dieser Polyphonie, die weißgelben Flächen und Flecke die höchste Höhe. Wo sonst im Vordergrunde Weiß angewendet wurde, ist es sorgsam zurückgetönt. Als stärkster Farbenklang wirkt durchweg ein lichtes Schwefelgelb; ein warmes Orange, sparsam angewendet, kommt dazu. Ein kräftiges und ein zarteres Grün, ein paar Töne zwischen Rosa und Lila, ein paar Drucke von starkem Violett, hier und dort ein Schwarz, Spuren von Blau, wie im Meerwasser des „Sommers“ und in den pompösen Girlanden des Herbstes — das sind die Farben, die den Gesamtakkord angeben. Die Töne, die im Lichtband des Spektrums zwischen Orange und Rotviolett liegen, fehlen ganz. Man hat beim ersten Anblick — und auch wohl in der Erinnerung — das Gefühl, als habe man nur Flächen in den erwähnten Farben gesehen; natürlich bestehen aber reichliche Zwischentöne, die eben wieder aus jenen Farben genommen wurden. Man wird so leicht keine besser überlegte Farbenskala für ein monumentales Bilderwerk finden; sie bot jede Möglichkeit zur Entfaltung koloristischen Reichtums, und der erwähnte Verzicht auf die heißesten Töne des Spektrums sicherte den Maler auch bei der kräftigsten Farbenwirkung davor, bunt zu werden. Derselbe Künstler, der ein andermal (in den erwähnten Berliner Weinbildern) seine Gebilde ganz aus leuchtendem Rot und Blau schuf, kommt hier beinahe ganz ohne diese gefährlichen, weil leicht zur Härte führenden Farben aus.

Der Frühling: mit wehenden Fahnen und starrenden Speeren zieht der Frühling als König ein, nordisch gefaßt, goldgekrönt, ein breites Schwert mehr als Attribut, denn als Waffe erhoben, in der linken Hand einen Kranz von Schlüsselblumen. Er sitzt auf blumengeschmücktem, weißem Roß, und unter dessen Tritt schmilzt der Schnee, Primeln und Enzianen drängen aus der Erde. Primelkränze tragen auch zwei junge Speerträger, die ihm im Vordergrunde zur Seite stürmen. Hinter dem Rosse sieht man nur Fahnen und Lanzen und Andeutung dunkler Gewänder, aber im Gedächtnis wird wohl jeder den Eindruck mitnehmen, daß König Lenz hier mit einem Heer gegen die Eisriesen ziehe. Der blonde Frühlingsfürst ist nicht wie sonst als halber Knabe aufgefaßt, sondern als junger Mann in voller Kraft — Erlers männliche Kunst zieht in solchen Dingen überhaupt ausgesprochene Mannestypen vor, was schon bei den Breslauer Bildern, dem Scherzo, dem Furioso, dem Allegro, auffiel. Vor dem fröhlichen, sieghaften König flüchten die zwei Eisriesen her; ein dritter ist nur hintergrundlich angedeutet. Pelzgekleidete nordische Urmenschen, der eine fackeltragend und auf dem Stierhorn seine Chamade blasend, der andere grämlich und dunkel, ein Bündel Brennholz auf der Schulter schleppend. So weicht das Alter vor der Jugend, das Dunkel vor dem Licht, der Frost vor der Sonnenwärme, die Trübsal vor der Freude.

Der Sommer — ein Badebild: nackte und halbbekleidete Frauen im Brandungsschaum an der Küste. Im Hintergrunde die zinnengekrönten

Mauern und Türme einer alten Seefestung, die vom Horizontalzuge des Wolkenhimmels zu den vertikalen Linien des Vordergrundes überleiten. Grellweiße Möwen flattern vor der dunklen Fläche der Wetterwolken. Das Sparrenwerk eines grüngestrichenen Gerüstes, irgend eines Bestandteils einer Badeanstalt, steht im Mittelgrunde gegen den Himmel, eine Frau in grünem Mantel hält sich daran fest — denn der Wind geht



Abb. 51. Domszene (Faust, I. Teil). Münchner Künstlertheater. 1908 (Zu Seite 112 u. 122)

scharf, ungestüm schäumen die Wellen heran. Die Frauenleiber stehen tonig in kühlem Rosa gegen die lichteren Wellen und werden höchst wirksam kontrastiert durch die hohe schwarze Gestalt einer Negerin in dunklem Mantel, die rechts im Vordergrunde aufragt. Links sitzt eine nackte Frau auf algenbewachsenem Steinblock, und ein kleines Mädchen flüchtet sich zu ihr, Schutz suchend vor den peitschenden Brandungswellen. Drei der



Abb. 55. Fritzl. 1908 (Zu Seite 101)

Frauen im Mittelgrunde, wie die Grazien aneinandergeschmiegt, genießen tanzend und singend die Erquickung des Bades. Auch hier ist mit sehr geringem Aufwand von Personen der Eindruck des lebhaftesten Treibens gewonnen, gewonnen auch durch die kräftigen Gegensätze der Tonwerte und Farben. (Abb. 65.)

Der Winter: Karneval und Epiphanias, alles mit Humor gesehen, aber mit einem Humor, der weit weg ist vom Alltäglichen. Alles ist lustig — auch die drei heiligen Könige, die auf des Winters christliche Feste deuten, sind mehr Maskerade als biblische Gestalten. Nicht den eisigen Winter des Nordens hat Erler hier gemalt, sondern seinen milderen Bruder im Süden. Die Szene spielt auf freier Terrasse, die von grünem, zierlich gegittertem Holzwerk umfriedet ist, und die Platane dahinter trägt schon saftige Knospen. Auch der weithin gestreckte flache Bau, der den



Abb. 56. Bildnis. Gemälde. (Aus Brakls Kunsthaus in München)

Hintergrund abschließt, deutet auf den Süden. Als Hauptgestalten vertreten den Karneval eine zarte, gepuderte Schöne in gelbem Kleide und ein übermütiger Pierrot, der sie im Tanzschritte mit sich reißt. Dann ein junger Bursche im Trikotgewand eines Gymnastikers und auf seiner Schulter ein Junge in ähnlicher Kleidung, der mit der Geißel ihn antreibt — aber er hat Flügel, und in ihm sehen wir wohl den vermummten Eros, der das ganze Karnevaltreiben dirigiert. Zur Linken steigt ein kokettierender schwarzer Domino die Treppe hinab am Arm eines sehr drolligen Alten, der als Ritter maskiert ist und die Kerze trägt zur Heimkehr — alter Mann und junge Frau — auch ein unsterbliches Karnevalmotiv, so diskret wie lustig angedeutet. Im Mittelgrunde die drei



Abb. 57. Jägerin. Gemälde. 1907 (Zu Seite 104)

Könige, theatralisch vermummt, der eine mit falschem Bart. Die Idee, den Winter durch eine Allegorie des Faschings auszudrücken, statt etwa durch frierende Ofenhocker oder ein Weihnachtsidyll, ist gewiß schon dagewesen — aber die Wahl der Typen, das Zusammenfassen des Dreikönigsfestes und der fröhlichen Maskerade in eine Gruppe, ist neu und geistreich. (Abb. 66.)

Am vollsten klingt Erlers Farbenkunst in der Allegorie des Herbstes. Auch dieser zieht als ein Triumphator daher, wie der Frühling — aber als ernster und ergrauter, wenn auch stattlicher Mann, gekrönt mit einem

Kopfputz von Beeren und späten Blumen. Er fährt auf antikem Wagen, stehend, die Linke um einen Knaben geschlungen, der wohl versinnbilden soll, wie in der Natur das scheinbare Entschlummern des Lebens im Herbste nur wieder die Geburt neuen Lebens nach der Winterruhe vorbereitet. Schwere Girlanden von Früchten und Herbstblumen verbinden den Wagen mit den weißen Stieren, die ihn ziehen. Er rollt mit seinen schweren Rädern auf einer Straße, und aus den Wiesen zu seiner Seite sprossen in ihrem blassen, morbiden Lila Herbstzeitlosen in Menge. Krähenumflatterte Bäume heben sich im Hintergrunde wirksam vom schiefergrauen Himmel ab, herbstgolden ihr Laub. Ein Knabe, der einen mächtigen Herbststrauß hält, sitzt auf dem einen Stier, ein drollig gewandeter kleiner Bube hüpft Becken schlagend vor dem Gespann her. Eine kleine Gruppe von Bacchanten füllt die rechte untere Bildecke und gemahnt daran, daß der Herbst die Zeit der Weinlese ist. Überall in reicher Abstufung gelbe Töne, kontrastiert durch Lila, kaltes Dunkelgrau und wenig Blau. Auch die Menschenleiber in diesem Bilde sind ins Gelbliche hinüber getönt, gelb und schwarz ist das Gewand des einziehenden Beherrschers der Jahreszeit, gelb sein Zepter mit dem Zeitlosenkranz, gelb die Schleifen, die von den Zugtieren flattern, gelbe Kränze tragen deren Lenker, wie die Bacchanten, gelb ist der Putto mit den Tschinellen und gelb das Kleid der Bacchantin. So trägt das ganze Bild die Leibfarbe des Herbstes, eine Symphonie in Gold, erinnernd etwa an die berühmte Gruppe, die Erler für den Schützenfestzug in München 1907 ausstattete. Damals war es ihm vergönnt, seine Malerphantasie ins Greifbare und Lebendige zu übertragen und der Mitwelt eine Schönheitsoffenbarung zu schenken, die in ihrer Art einzig war. (Abb. 67 u. 68.)

Zwischen den Allegorien auf Sommer und Winter an der Hauptwand des Wiesbadner Saales war noch eine Wandfläche zu füllen, in welche der schmuckreiche, giebelförmige Abschluß einer reich mit Muscheln und Steinen inkrustierten Wandbrunnenarchitektur hineinragte. Links und rechts Säulenpaare mit Muschelkapitälen, die reiche Gesimse tragen, zwischen den Säulen Nischen mit Nachbildungen von Antiken. Sehr viel üppig gezierte Architekturteile stießen hier zusammen, und der Künstler gab gerade darum dem darüber aufragenden Gemälde besondere Ruhe und Einfachheit: Jugend und Alter — nur zwei Figuren! In der Mitte symmetrisch ein paar halbzerstörte Säulen und Reste von Mauerwerk, abgehoben gegen Meer und Himmel. Das gab ein Verhältnis zu der umgebenden Architektur und verband die Ruhe des Bildes mit deren üppiger Bewegtheit. Tief zur Linken, ganz nahe an den Eckmasken jenes Brunnengiebels, sitzt kränzewindend ein kleines blondes Mädchen und lacht gegen den Beschauer heraus — die Jugend, das Leben! Rechts steht ein Greis in dunklem Mantel und blickt hin gegen die Flut, die still und mächtig daliegt, blaudunkel — nur weiße Klippen und Brandungswellen leuchten heraus. Der Greis vor dem Meer, der ernst, ja ergriffen vor dessen ewiger Größe steht — das Alter, die Entsagung! Die in imposanter Größe aufgebaute Komposition schließt sozusagen mit einem vollen Akkord diese ganze Symphonie von Gestalten und Farben, schließt den Ring des Lebens, von dem die Bilder erzählen. Die machtvolle Einfachheit dieser Szenerie in ihrer visionären Eindringlichkeit und Tiefe, geholt

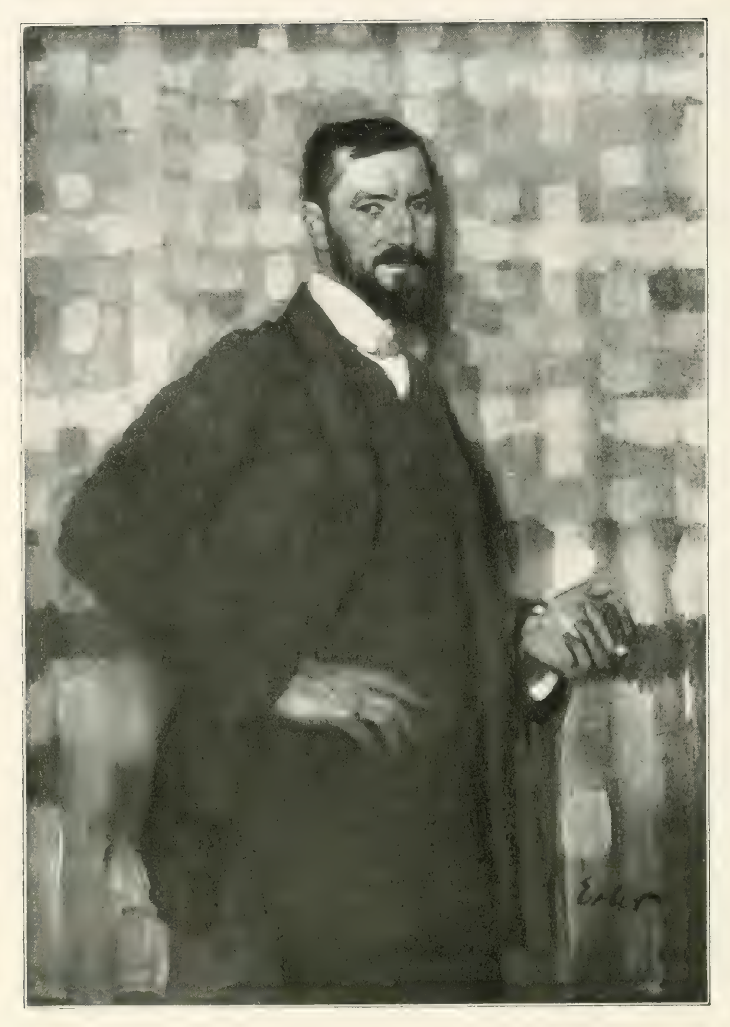


Abb. 58. Bildhauer Theodor von Gosen. 1908 (Zu Seite 101)

aus einer Welt, zu der unser Künstler allein den Schlüssel hat, er erweist nicht nur besonders klar seine künstlerische Potenz, sondern auch die bewußte Überlegenheit seines schaffenden Verstandes. Die Aufgabe, in fünf Bildern die vier Jahreszeiten darzustellen, hätte manchen anderen zu einer mehr oder minder notdürftigen Lösung, zu einem uninteressanten Kompromiß veranlaßt — hier hat ein geistreicher Künstler aus der Not eine Tugend gemacht, aber nicht im vulgären Sinne —: er gewann der Schwierigkeit einen Vorzug ab, ein Ding, das dem Ganzen erst Vollendung gibt!

Die malerische Besonderheit von Erlers Wiesbadner Fresken wirkte bestimmend auf manchen anderen Künstler ein, zumal auf Maler aus dem engeren Kreise der Scholle. Und als im Jahre nach der Vollendung der Wiesbadner Bilder die große und in ihrer Art wohl einzige „Ausstellung München 1908“ in Szene gesetzt wurde, zu der so ziemlich alle ihr Scherflein beitrugen, die irgend ein künstlerisches Ding dekorativer Art zu leisten vermochten, sah man so mancherlei Wandbilder nach Erlerscher Weise gemalt, auf eine beschränkte und wohlabgewogene Zahl von Tönen gestimmt. Daß dies Prinzip der Farbenkomposition durchaus nicht etwa zu einer starren Formel führen muß, daß es vielmehr unendlich vielgestaltige Wandlungen erlaubt und sehr wohl geeignet ist, die Grundlage zu einer neuen Monumentalmalerei zu geben, erwies Erler in jener Ausstellung selbst durch zwei große Arbeiten: er schmückte einen Gartenpavillon des Emanuel Seidlschen Ausstellungsrestaurants mit Fresken, d. h. Kaseïnmalereien, die im Gegensatz zu der schweren koloristischen Note

der Wiesbadner Bilder zart, duftig und heiter waren, und malte zwei große Bilder „Gold und Eisen" für den imponierend ernst empfundenen Repräsentationsraum der Gruppe „Metallarbeiten". Die beiden letztgenannten Tafeln waren durchaus als Entwürfe für Gobelins gedacht und sollten ursprünglich wohl auch als solche hergestellt werden, es fehlten aber leider die Mittel dazu, und wie mit ihnen ging es Erler später auch noch mit anderen ähnlichen Entwürfen, die als Malereien bestehen blieben, aber den Intentionen ihres Schöpfers entsprechend als Tapisserien hätten ausgeführt werden müssen. Die edle Technik der Gobelinmalerei seinem Schaffen dienstbar zu machen, ist dem vielseitigen Künstler bisher leider versagt geblieben.



Abb. 59. Maler Kropp. 1907

Der Gartenpavillon im Münchener Ausstellungspark hat eirunden Grundriß. Die Wände sind durch sehr einfache weiße Säulen gegliedert und die Zwischenräume durch Fenster und Glastüren ausgefüllt; nur vier Wandflächen blieben für die Malerei übrig. Außerdem galt es, die glatte Wölbung der Decke mit Malerei zu zieren. Erler wählte als Motive für die Wandgemälde die vier „Grundelemente" Feuer, Wasser, Luft und Erde, die für die Kunst wohl noch immer fortbestehen werden, auch wenn die Wissenschaft die Zahl der Elemente noch auf Hundert hinaufbringen oder gar einmal den Begriff der Elemente in die Rumpelkammer verweisen

sollte. Die Decke schmückte er friesartig in höchst origineller Weise, indem er oben zwischen je zwei Säulen einen musizierenden Putten oder auch ein Pärlein solcher Musikengel stellte. Schwere Gewinde von sattblauen Kornblumen und lichten Margueriten fließen girlandenartig über den Sockel hin und umrahmen je drei Seiten der Bilder, die nach unten durch ein einfaches Zahnschnittornament von der steinfarbigen, glatten Wand getrennt sind. (Abb. 75.) Jenes intensive Blau, neben vieles Weiß gestellt, bestimmt den Charakter des Raumes, der heiter und festlich ist. Die Farbe der Wandbilder und der Friesfiguren tritt gedämpft und zart gegen diese schwere Blumenfülle zurück — ganz helle rosige und grüne Töne, zartes Blau und Grün und reichliches Gelb bis ins Rote sind die Hauptfarben der „Elemente". Die blauen Girlanden binden außerdem die ganzen Kompositionen zu einer Einheit zusammen. Daß Erler mit seinen Elementargestalten irgendwie der Schablone folgen und uns etwa die üblichen Attributendamen vorführen werde, war natürlich nicht zu erwarten. Vor allem drückte er schon, was er zu sagen hatte, in der duftig abgetönten landschaftlichen Umwelt seiner Figuren aus, die stets nur sehr wenig Einzelheiten enthält, aber um so mehr Feinheiten der Stimmung. Die Elemente sind vertreten durch je eine Hauptfigur und Putten. Am schönsten und zartesten vielleicht ist das Sinnbild der „Erde". Eine mütterlich reife, aber nicht üppig-volle Frauengestalt, die nackt ist und nur über die Arme ein grünes Schleiertuch gehängt hat, thront auf einem Sitz von Steinen. Die Linke erhebt einen Tuff Blumen, die Rechte eine Schale Milch, nach der ein nacktes Kind verlangend die Arme reckt. Frau Gäa blickt lächelnd nieder auf ein Paar kosender Tauben — andere Tauben flattern im Schwarm davon. Frühlingsblumen sprießen aus dem Boden, decken die Wiese. Und im Hintergrunde erinnern verfallende Mauern an die Vergänglichkeit alles Menschenwerkes im Gegensatz zu der ewig sich wieder verjüngenden und unerschöpflich fruchtbaren Natur. Das „Wasser" ist versinnbildet durch die Gestalt einer Frau, die auch ein grünes Schleiergewand trägt und über die Wogen einherschreitet, halb getragen durch ein phantastisch wirkendes Meeruntier, einen rötlichen Hammerhai. Ein Putto, der einen Korallenzweig in der Hand hält, steht hinter der Meergöttin auf dem ungeheuerlichen Fische. Die Meerfrau erhebt wie winkend die Linke, und ein Zug fliegender Fische scheint ihrem Wink zu folgen. (Abb. 70.) Noch einfacher gestaltet ist die „Luft": eine nackte Frau, die Flügelschuhe Merkurs an den Füßen, einen grünen, sternenbestickten Mantel mit der Linken an sich drückend, steht auf Wolken — spielende Putten hinter ihr. Das „Feuer" hat männliche Gestalt bekommen: ein bogenspannender Flammenriese vor gelblich feuriger Luft, bereit, seinen vernichtenden Pfeil von der Sehne fliegen zu lassen. Er stellt seine gespreizten Füße auf Felsen, die wie erstarrtes Magma aussehen und deren einer deutlich ein Fratzengesicht erkennen läßt, wie es der Zufall in der „Gekröselawa" wohl einmal bilden mag. Auch die seltsam aufgetürmten Wolken wirken fast wie gespenstische Ungeheuerköpfe. Den Köcher des Feuerdämons trägt ein junger Sproß der gleichen infernalen Rasse, ein junges Teufelchen. (Abb. 72.) Lustig und schalkhaft sind die Putten des Musikfrieses, der in leichtem Rhythmus sich über den Säulen hinzieht. (Abb. 69, 71 u. 73.) Sie sind leicht stilisiert in der



Abb. 60. Domino. 1907. Aus Brakls Kunsthaus, München (Zu Seite 100)

Farbe und flächig gemalt und hantieren mit allerhand malerischen alten Instrumenten, als Schellenbaum, Triangel, einem phantastischen Drachenhorn, Alphorn, Pauke, einem primitiven Baß usw. Mädchen und Bübchen wechseln miteinander ab. Die ganzen Malereien des Gartenpavillons sind leider nichts weniger als für die Ewigkeit geschaffen worden — sie gehen dem vollständigen Verfall entgegen aus Gründen, die nicht herauszubekommen waren. Zum Glück sind wenigstens Repliken der „Elemente" im Hause des Münchner Kunsthändlers Brakl erhalten, wo sie einen großen Musiksaal zieren. (Abb. 74.) Der Künstler malte hierzu noch zwei Supraporten mit Putten in einer lichten und heiteren Farbenskala, die zu den „Elementen" trefflich stimmt, obgleich die Putten, um

irgend welche Monotonie zu vermeiden, in leichtem, mehr zeichnerischem Stil gehalten sind.

„Gold und Eisen“, zwei Bilder, die wohl auch mit obenan stehen in Erlers monumentalem Werk, sind, wie gesagt, ausdrücklich als Gobelinentwürfe gedacht und erfunden — sie wurden auch in der Halle, die sie schmückten, mit einer eigentümlichen teppichartigen Wanddekoration umgeben. (Abb. 76 bis 80.) Von den Figuren der Komposition steht fast jede, als eine geschlossene Einheit ziemlich strenge stilisiert, für sich. Stark ist die Vertikale betont, einfacher, stilisierter auch als sonst die Farbenstellung: ein abgestuftes Grauviolett, bald mehr ins Blaue, bald mehr ins Warme getönt, dazu hier blaßgoldgelbe, dort rötliche Töne. Der Genius — oder Dämon — des „Goldes“ ist ein Weib. Steil aufgereckt, die Arme starr, in rechten Winkeln erhoben, und gebeugt steht sie da, nackt bis zur Hüfte, ein exotischer Kopfputz umrahmt das schöne Sphinxgesicht. Aus ihren Händen rieselt der glitzernde Regen, das Gold, an dem alles hängt, nach dem alles drängt. Ein fußloser Krüppel, der sich auf Klötzen vorwärts schiebt, ein zerlumpter Bettler, auf seine Krücke gestützt, schleppen sich heran, auch ihr Teilchen vom goldenen Segen zu erhaschen, ein nacktes Weib, die Dirne, kniet vor der Göttin und bietet ihre üppigen Reize für das Gold. Und im Hintergrunde jene, denen das Gold Macht und sein Glanz den Nimbus bedeutet, der die Menge blendet: ein König

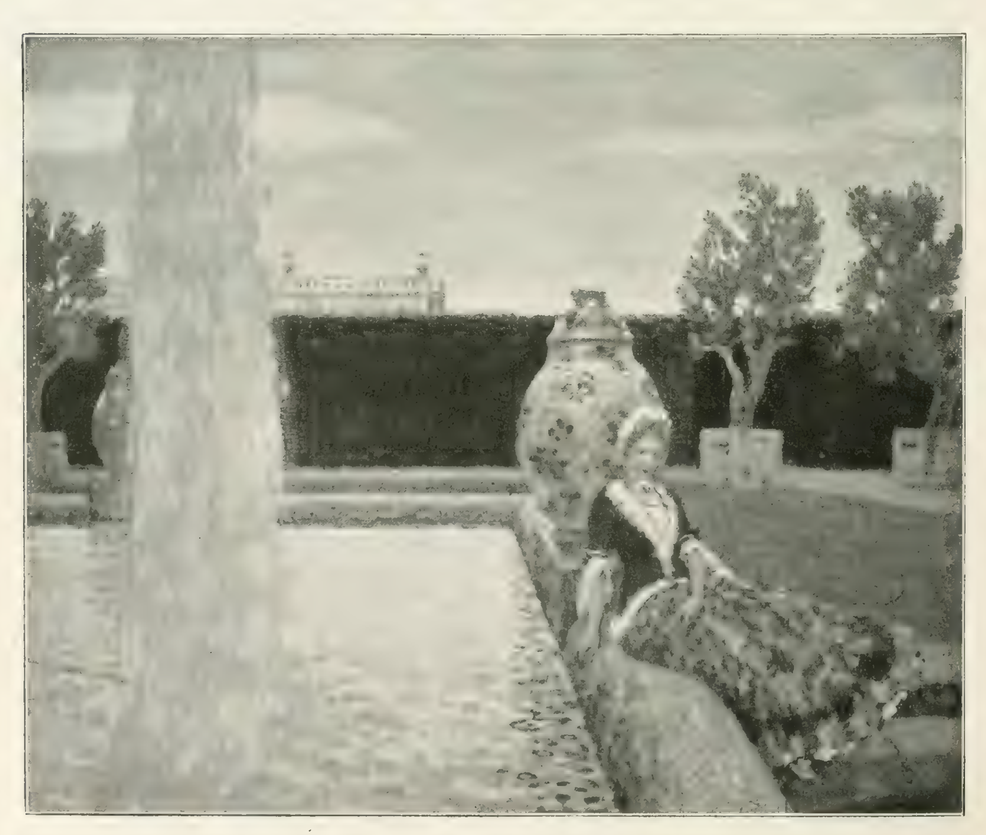


Abb. 61. Bild über einem Kamin. 1911

in schwer mit Gold bedecktem Ornat, ein Kirchenfürst mit Inful, Mantel und güldenem hierarchischem Gerät und im letzten Hintergrunde ein gewappneter Held, eine Allegorie auf den Krieg, von dessen Bedarf an Gold die Neuzeit ja ausreichende Begriffe haben dürfte. Einfacher, aber auch noch wuchtiger ist die Darstellung des Eisens: nur drei Figuren und Teile einer vierten nebensächlichen Figur. Zwei Funktionen des Eisens sind versinnbildlicht: die Macht, die es erringt, und die Arbeit, der es dient. Ein trotziger, herkulischer, fast klobiger Mann als Repräsentant der gewappneten Macht steht vorn, alles an ihm ist gigantisch, auch das Maß seiner Waffen, Eisenhandschuh, Panzer, Streitkolben und der Schild, der an seiner Hüfte hängt. Sein kahler Cäsarenkopf verrät unerbittliche Energie, sein Blick ist kalt und hart. Die Linke hält eine Königskrone empor — den Preis der Stärke. Neben diesem elementaren Gesellen erscheinen die Vertreter der Arbeit, Schmiede an Amboß und Feuerbecken, fast nebensächlich — schließlich stehen ja, wie die Dinge liegen, auch sie unter seinem Schutze. Werke des Friedens, wie der Riesenbau, der im Hintergrunde aufstrebt, gedeihen nur, wenn eiserne Macht den Feinden wehrt. Erler hat für die Ausstellung München 1908 noch ein weiteres Werk geschaffen, an das jener Gewappnete im Gobelin „Eisen" ein wenig erinnert, wenigstens in einem Detail: die Ausstellung des „Faust", auf die wir hier später zurückkommen werden. Die Figur des Eisenmannes gab ihm ganz offenbar Anregung zur Ausstaffierung der Erzengel im Prolog im Himmel. Auch sie haben den Halbharnisch, die Eisenhandschuhe und das lange Gewand von der Hüfte ab. Mit diesen Rüststücken und eisernen Perücken brachte Erler es fertig, drei mittelgroße Männer „weit über Menschliches hinaus" als Riesen wirken zu lassen. Als der Vorhang zum ersten Male auseinanderrauschte und die drei eisengeflügelten Giganten dastanden, waren wir im Zuschauerraum wie unter dem atembeklemmenden Eindrucke eines Wunders. Und die mächtigen Burschen wirkten nicht nur als Theatertrick; sie standen vor uns als die Offenbarung einer Künstlerseele, die es aus innerstem Trieb zur Gestaltung von heroischen, kolossalen Dingen drängt. Das geht durch Erlers Werk von Anfang an. Zuerst fing er die große Natur der nordfranzösischen Küsten in seine Bilder ein, dann gewann menschliches Heroentum immer häufiger in ihnen Gestalt, das Riesenhaft-Vorweltliche, das Typische gigantischer Zeiten. Das Typische — nicht der Kram der Geschichtsmalerei! Die ist für ihn schon ein Unding, weil er von aller realistischen Darstellung längst weit abgerückt ist — sogar im Bildnis! In einem seiner Hannoveraner Bilder ist ein geschichtlicher Vorgang Gegenstand seiner Arbeit gewesen — aber Meister Piloty hätte wenig Freude gehabt an dieser Historienmalerei, die aller archäologischen Hilfsmittel entbehrt. Der Beschauer sieht eigentlich nur das Allgemeine, das Menschlichgroße des Augenblicks und die fremd-



Abb. 62.
Fresko aus dem Weinhaus Trarbach zu Berlin. 1915
(Zu Seite 58)

artige Anmut einer Gruppe von Nebenfiguren. Er fragt kaum, welches Ereignis da verewigt sei. Das Ereignis ist auch so allgemein und wuchtig gefaßt, daß die Geschichtsdaten kaum in Frage kommen. Im Grunde ist es mit der ganzen Gegenständlichkeit Erlers so. Er ist ein viel zu logischer und zielbewußter Kopf, als daß er sich's mit jener vagen Formen- und Farbensynthese genügen lassen könnte, die minder logische und zielklare Leute für die Zukunft der dekorativen Kunst erklären. Er, in seiner starken schöpferischen Kraft und seinem Reichtum gerade an rein malerischen Einfällen, weiß nur zu gut, wie wichtig ein klar ausgedrückter, abgerundeter Gedanke als Grundlage einer malerischen Gestaltung ist, weiß das so gut, wie es die Größten der alten Zeit gewußt haben, als sie ihre Heiligen und Götter, Musen, Sibyllen, Todsünden und Himmelstugenden malten. Wichtig ist nur, wenn man den Grundgedanken einmal hat, daß man auch künstlerisch Neues darüber zu sagen weiß, menschlich über dem Ganzen steht. Und weil er sich dieser Vorzüge erfreut, ist Erler immer gegenständlich, darf es sein, darf ruhig verbrauchte Gegenstände, hundertmal dagewesene Allegorien in die Hand nehmen. Er ist sicher vor der Trivialität, selbst wenn er die malerisch und wissenschaftlich längst erledigten vier Elemente an die Wand malt.

Noch mehrmals nach den Bildern „Gold und Eisen" hat Fritz Erler in dekorativen Werken auf die Gobelintechnik hingearbeitet und zwar gleich in den nächsten Jahren. Am klarsten wird diese Absicht, für Teppichgewebe Vorbilder zu schaffen, in neun schmalen und hohen Dekorationsstücken für das Haus Max Meirowsky in Köln-Lindenthal, ein fürstlich ausgestattetes modernes Privathaus, das Architekt Ludwig Bopp in Köln erbaut hat, und in dessen räumlicher Ausstattung Peter Behrens (Berlin) und Fritz Schumacher (Hamburg) mustergültige Leistungen der Innendekoration geschaffen haben. (Abb. 83 bis 85.) Georg Wrba modellierte den reichlich verwendeten plastischen Schmuck, Fritz Erler steuerte Malereien für die Halle und das Musikzimmer bei. Besonders in den Supraporten für jene von Peter Behrens ausgestattete Diele bewährte Erler sein Geschick, mit dem Architekten zusammenzuarbeiten und im Einfachen originell zu sein. Die Bilder weichen vollkommen von allem bekannten Supraportenstil ab. Der sonst auf dunkles Holz und Gold gestimmte, kostbar getäfelte Raum hat drei Türen in lichtem Eschenholz, die von blanken schwarzen Ebenholzpilastern eingerahmt sind. Die Türen reichen nicht weit über die halbe Höhe des Saales hinauf, und den Raum zwischen ihnen und dem Gesims der Kassettendecke füllen jene zu dreien und dreien in leichtem goldenem Rahmenwerk zusammengehaltenen Bilder aus. Jedes der Gobelingemälde stellt die Gestalt eines halbwüchsigen Mädchens vor stilisiertem Laubhintergrund dar; die meisten sind bekränzt, alle tragen ganz einfache, lange und hoch am Halse geschlossene Gewänder, und alle haben irgendwie mit Girlanden, Blumenkörben, Sträußen zu tun. Sie stehen schlank aufrecht, wenig bewegt und doch jede von der anderen verschieden. Ein lichtes Gelb gibt wieder die Dominante in dem Einklang der zart abgetönten Farben. Die Figuren wirken unendlich keusch, unsinnlich und doch freundlich — wenn man will, kann man hier wieder eine innere Verwandtschaft zu guter Gotik entdecken, nicht im Stil der Formen, wohl aber in der feierlich anmutigen Art der Auffassung. Nur einer, der seiner



Abb. 63. Fremdlinge. 1905 (Zu Seite 52)





Abb. 64. Kurhaus Wiesbaden. 1907 (Zu Seite 60)

Sache ganz sicher war, konnte es wagen, über dem Kamin der Hauptwand, hart an zwei solche dreiteilige Türporten stoßend, ein großes, ganz anders geartetes Gemälde einzuschieben, eine mächtige Darstellung der Lebensalter. Sie ist natürlich in Wirklichkeit nicht realistisch, denn das ist im Grunde Erler ja nie, aber sie wirkt realistisch neben der Statuenruhe jener Supraportenmädchen. Sie ist stärker und lebhafter in der Farbenstellung, aber nicht anders in der Tonart und gleichartig in der ruhevollen Vornehmheit der Auffassung. Im Zuge der Komposition ist die Horizontale stark betont im Gegensatze zu jenen vertikal gestellten Übertürbildern: ein im Sonnenschein flimmernder See, eine Terrasse mit Steinbrüstung, Platanengeäst, das über die ganze Bildbreite reicht, zwei lässig hingegossene Frauen in weiten „zeitlos-modernen" Kleidern. Eine goldige Herbststimmung; sie ist betont durch die Farbe der gelben, zackigen Platanenblätter und noch verstärkt durch allerlei lila-



Abb. 65. Fresko im Kurhaus Wiesbaden: Teilbild aus dem „Sommer“. 1907 (Zu Seite 65)

farbene Töne, durch das eine dunkle Frauenkleid und das Gewand des Greises im Hintergrunde. Zu den Füßen der Frauen spielt ein Kind. Analysiert man dies Bild, so staunt man darüber, wie klug es gemacht ist, wie eine Partie die andere hebt, wie selbstverständlich hell gegen dunkel, kalt gegen warm steht, wie der Rhythmus der Linien von links nach rechts fließt, wie der Vorgang mit dem bildnerischen Gedanken zur Einheit wird. Das ist die Erlersche Gegenständlichkeit in ihrer vorbildlichen Gestalt: Gegenstand und Bedürfnisse des Malers decken sich. Man kann das Ganze als schön und bedeutsam empfinden, als etwas, das eine bestimmte Seite in uns mitschwingen läßt, ohne vielleicht überhaupt nach dem Titelsinn des Bildes zu fragen. Ein alter Mann, zwei Frauen, ein spielendes Kind — die „Lebensalter“! Oder „Herbst!“ oder „Elegie“. Jedenfalls für sich ein wertvolles Kunstwerk und ein harmonischer Teil des Raumes!

In dem Kaminstück des Musikzimmers im Hause Meirowsky ist die angeschlagene Tonart wieder wesentlich anders: noch weicher, noch elegischer und das Ganze noch stiller! Ein vornehmer Garten mit geschnittenen Hecken und Kübelbäumen. Im Vordergrunde eine Fontäne



Abb. 66. Fresko im Kurhaus Wiesbaden: Teilbild aus dem „Winter". 1907 (Zu Seite 66)

mit hochaufsteigender Wassersäule und am Rande des Beckens eine tief in Gedanken versunkene Frau. Die Schauer träumerischer Einsamkeit wehen durch das Bild, das so recht für einen Musiksaal paßt. In solchen Dingen gibt Erler manchmal — im Hause Meirowsky ganz besonders, sowohl was die Lebensalter, als was jene „Elegie" angeht — etwas Seltenes und Besonderes: ein Bild, das eine reine dekorative Aufgabe mit Vollkommenheit erfüllt und gleichzeitig ein typisches persönliches Werk des Künstlers ist. Dem Monumentalen ist der Zauber des intimen Staffeleibildes gewahrt.

Von Zeit zu Zeit hat unser Künstler diese Art malerischer Zierkunst gewählt, besonders natürlich, wo es sich um Ausstattung von Gemächern mit intimer Raumwirkung handelte — ein andermal läßt er Romantik



Abb. 67. Fresko im Kurhaus Wiesbaden: „Herbst“ (Zu Seite 69)

der Empfindung und Intimität der malerischen Sprache ganz aus dem Spiel und schlägt als „Dekorateur“ den Ton einer kühleren Vornehmheit an, legt eine größere Distanz zwischen sich und den Beschauer. Er beherrscht alle Register auf diesem Gebiete. Als im Herbst 1910 das Münchner Kunstgewerbe im Grand Palais zu Paris sich zeigte, beteiligte sich auch Fritz Erler mit zwei großen dekorativen Gemälden an dieser Veranstaltung, die sehr ehrenvoll für die Münchner Zierkunst ausfiel, wenn auch vielleicht gerade das Wichtigste und Wertvollste nicht dem verdienten Verständnis begegnete. Was die Münchner den Parisern damals zeigten, war eben grundverschieden von dem, was gerade in jener Zeit wieder Pariser Geschmack geworden war. Paris schien, wie oben schon erwähnt worden ist, um das Jahr 1890 herum die Wiege einer modernen Zierkunst werden zu wollen, in Kleinkunst aller Art, Keramik usw. wurde prachtvolle, kostbare Arbeit geleistet — geraume Zeit, ehe Deutschlands Aufschwung in diesen Dingen begann. Aber was nach dem Jahre 1896 in Deutschland geschah, vollzog sich auch in Frankreich: man hatte mit dem Ende angefangen. Neue architektonische Formen als Grundlage für diese Zierkunst existierten nicht, nicht einmal ein brauchbarer Möbelstil wurde geschaffen, es fehlte die Basis zur Weiterarbeit, die Industrie tat nicht mit, arbeitete wohl dagegen, weil ihr das Operieren mit altbewährten Mustern billiger kam und einträglicher war. Und die feinen dekorativen Künstler, die Frankreich heute noch besitzt, blieben — und sind auch heute noch Außenseiter. Auch in Deutschland hatte man, wie gesagt, den Gaul



Abb. 68. Fresko im Kurhaus Wiesbaden: Teilbild aus dem „Herbst" (Zu Seite 68)

verkehrt aufgezäumt. Aus Buchschmuck machte man Architektur, wovon die Darmstädter Künstlervillen noch jetzt beredtes Zeugnis ablegen, der grassierende „Jugendstil" feierte seine Orgien. Als man aber bei uns erkannte, wie sehr der Karren verfahren war, fing man mit deutscher Stetigkeit wieder von vorne an, machte die beschwerlichen Aufräumungs-

arbeiten, schuf eine Architektur, einen festen, zweckbewußten Stil der Innendekoration, eine hohe Qualität der Arbeit. Was wir dann 1910 in Paris zeigen konnten, war freilich nicht in allem undiskutierbar schön, aber auch, wo es Irrtum bedeutete, war es gediegen. Die Pariser spürten das wohl, und zunächst wurde die ganze Sache sehr warm begrüßt, bis die Interessenten ihren Pressefeldzug begannen und die Begeisterung für die deutsche Leistung abkühlten — abkühlen ließen. Inwieweit nun die urteilsfähigen Pariser für die deutsche dekorative Malerei, die ja ebenfalls, wenn auch nicht sehr reichlich vertreten war, Verständnis zeigten, konnte ich nicht erfahren. Gegen alles, was spezifisch deutsch ist, wurde ja da drüben auch schon in friedlichen Zeiten gern gespöttelt, und die strengere, herbere Eigenart gerade unserer süddeutschen Stilisten scheint Menschen anderer Rasse überhaupt schwer zugänglich — wurde sie doch selbst vom deutschen Norden aus in den letzten Jahren stetig bekämpft. An den beiden Erlerschen Tafeln, die nicht nur in ihrem malerischen und formalen Stil, sondern in ihrem ganzen Verhältnis zum Raum kühn und neuartig waren, imponierte jedenfalls die Sicherheit des Ausdrucks, die Vornehmheit der Farbe. (Abb. 86 und 87.) Es waren schmale hohe Bilder, mehr denn zweimal so hoch als breit, ganz auf Gobelinwirkung gestellt,



Abb. 69. Putto im Gartenpavillon der Ausstellung München 1908 (Zu Seite 73)



Abb. 70. Das Wasser, Fresko im Gartenpavillon der Ausstellung München 1908 (Zu Seite 70 ff.)



Abb. 71. Putto im Gartenpavillon der Ausstellung München 1908 (Zu Seite 73)

sie füllten die den Fenstern gegenüberliegende Wand vom Boden bis zur Decke. Französische Kunst war das freilich nicht, hatte Erler auch richtunggebende Einflüsse gerade in Frankreich erfahren, er hatte sie eher von der französischen Natur empfangen, vielleicht von der französischen Vergangenheit, nicht von der zeitgenössischen Malerei. Und der heutigen französischen Neigung zur anmutigen Bewegtheit widerspricht der Stil überhaupt — selbst ein Puvis de Chavannes hat nicht so recht Schule gemacht —, nur ein paar Maler versuchten es, in seine Fußtapfen zu treten, und ein so geistvoller, im Handwerk überlegener Stilist, wie Grasset, der in den neunziger Jahren eine Schule hatte, hat uns Deutsche vermutlich fruchtbarer angeregt als seine Landsleute. Das führt uns nun freilich ein wenig von dem Thema „Fritz Erler" ab, berührt aber eine Frage, die gerade bezüglich dieses Themas wichtig ist. Die Frage: weshalb wird den Stilisten ganz im allgemeinen seitens ihrer Kollegen das Leben gerne so „schwer gemacht"? Daß die große Menge einen strengen und persönlich betonten Stil nicht versteht, ist begreiflich. Der Stil fordert vom Beschauer die Mitarbeiterschaft einer eindrucksfähigen Phantasie. Er ist viel schwerer zu begreifen als die mehr oder weniger unmittelbar abgeschriebene Natur, denn er verlangt, daß man das innere Wesen



Abb. 72. Das Feuer, Fresko im Gartenpavillon der Ausstellung München 1908 (Zu Seite 70 ff.)

und Wollen seines Schöpfers und schließlich auch die innere Struktur der dargestellten Dinge versteht. Was aber die „Kollegen“ angeht, so sind ihnen die Stilisten über die Maßen unbequem. In den Ausstellungen, für die Hängekommissare, sind diese ständige Ursachen von Verlegenheiten. Eine oberflächliche malerische Bravour hält sich schwer neben einer guten stilisierten Arbeit, und die beste Arbeit eines ernsthaften, abwägenden und die Kraft seiner Mittel bändigenden Stilisten wiederum verliert neben dem billigen und leichtherzig losgebrannten Farbenfeuerwerk dessen, der mit wohlfeilen Wirkungen sich begnügt. Der Stilist ist nie „nach neuester Mode“, wenn er überhaupt was taugt, denn Stil ist eben der gemußte und gereifte Ausdruck einer Persönlichkeit. Für die Schwätzer des Tages ist in der Malerei der Stilist also meistens „retrospektiv“, die allerneuesten Schlagworte passen nicht auf ihn, er ist meistens einer, der nicht will, was „man“ will, er geht nicht nur abseits der Mode, sondern auch abseits von dem, was in der ehrlich gemeinten „Nurmalerei“ Zeitwille heißt. Stilistische und malerische Malerei werden immer nebeneinander bestehen, und in der Hauptsache wird jede der Schwestern ihre besondere Gemeinde haben. Sie stehen nebeneinander wie im Schrifttum Poesie und Prosa — oder besser: wie gebundene und ungebundene Rede — denn jede Prosa, die Kunst bedeutet, ist auch Poesie. —



Abb. 73. Putto im Gartenpavillon der Ausstellung München 1908 (Zu Seite 73)

Ob die Franzosen damals in der Münchner Ausstellung zu Paris den Arbeiten der Deutschen besonderes Verständnis entgegenbrachten, weiß ich also nicht. Gut sind diese Arbeiten sicher gewesen, gut auch in dem Sinne, in dem Erlers dekorative Bilder sich immer auszeichnen: sie paßten trefflich zu dem Raum, den sie schmückten. Nicht durch Unterordnung unter die Raumarchitektur, sondern durch Einordnung in diese. Sie waren ein integrierender Teil des Raumes und hoben seine Bedeutung. Das Bibliothekzimmer des Münchner Architekten Troost, in dem sie eine Wand gliederten und schmückten, war dunkel gehalten, mit Möbeln vielfach von schweren, ernsten Formen ausgestattet, gekennzeichnet durch jene Neigung zur Feierlichkeit, die gerade die besseren unter den Münchner Innenarchitekten nicht leicht ablegen wollen. Würdevoll stimmte zu dem tiefen Schwarzbraun der Möbel das satte Grün der Bezugstoffe usw. Diese feierliche Schwere lockerten sozusagen die Erlerschen Bilder auf. Gelb, Orange, Purpur ins Violette spielend und das sammetartige Schwarz, das der Maler in die Polyphonie seiner Monu-



Abb. 74. Erde. Aus der Reihe der Vier Elemente. Wandbild im Musiksaal des Hauses Brakl zu München. 1908 (Zu Seite 70)





Abb. 75. Gartenpavillon mit den Erlerschen Fresken auf der Ausstellung München 1908
(Zu Seite 70)

mentalbilder so gerne als Grundton mitklingen läßt, das gab die Farbenstimmung, eine allgemeine mittelalterliche Romantik bestimmte Stil und Inhalt — der Künstler hatte sie, glaube ich, selbst gekennzeichnet durch das Schlagwort „Ariost". Der landschaftliche Hintergrund geht sozusagen „durch" auf beiden Bildern: Herbstbäume mit goldigen, herabhängenden Ästen, dahinter Trümmer von breit sich hinziehendem Mauerwerk. Auch im Boden Andeutung von Ruinen, über die das Gras gewachsen ist. Das eine Bild — es wurde inzwischen für die moderne Galerie in Venedig erworben — gibt eine Jagdszene. Ein Ritter in lang herabwallendem gotischem Gewande hat einen Hirsch gestreckt und bläst auf dem Hifthorn sein Halali. Sein Jagdgenosse, ein Neger, hält im Hintergrunde einen der Jagdhunde am Halsband. Der Zug der Komposition betont die Senkrechte, läßt mit Absicht dadurch die Bilder noch schmaler



Abb. 76. Gold. Wandgemälde auf der Ausstellung München 1908 (Zu Seite 74)

und höher erscheinen, als sie eigentlich sind. Das zweite Gemälde zeigt drei Frauen, zwei vornehme Weiße und dazu wieder eine Negerin, die Sträuße und Girlanden aus Herbstblumen und bunten Beeren winden. Alles ruhevoll, gemessen, vornehm. Keine Geste drängt sich vor, das Gegenständliche ist nur die Unterlage der dekorativ malerischen Wirkung, gerade wie das bei frühen Teppichwirkereien meist der Fall ist. Man empfindet zuerst das Ganze als sinnvolle Schönheit und kommt erst nachher auf die Einzelheiten.

Im Jahre 1912 stattete Fritz Erler den Musikraum im Hause Krawehl (Essen) mit Supraportbildern aus, die breit und nieder im Format sind und licht und leicht im Ton gehalten. (Abb. 88 bis 90.) Das Detail ist auf ein Mindestes beschränkt. Ein Frühlings- und ein Herbstbild, im Kern eines jeden eine ruhende hellblonde Frauengestalt. Die eine ist auf Blumen, von blühenden Zweigen überhangen, an einem Quell gelagert und liebkost weltvergessen ein neben ihr ruhendes Hirschkalb. Die andere ist nackt bis auf ein buntes Tuch, das ihre Schultern und Arme deckt. Herbstgoldene Ahornblätter wehen auf sie nieder. Seltsam verträumt und märchenhaft ist das Gesicht mit den gesenkten Lidern. Ungewöhnlich und rätselvoll wirkt die ganze Erscheinung dieser Frau; man kann sie vielleicht als ein Sinnbild der Natur deuten, die sich auf den kahlen Gefilden des Herbstes zur Ruhe legt. Ein friesartiges Bild für den gleichen Raum ist gegenständlich vielleicht noch merkwürdiger — etwas von der Romantik des jungen Erler lebt darin —, man denkt ein wenig an das „Fürchten machen", von dem oben die Rede war: am Bachesrand eine halbverhüllte

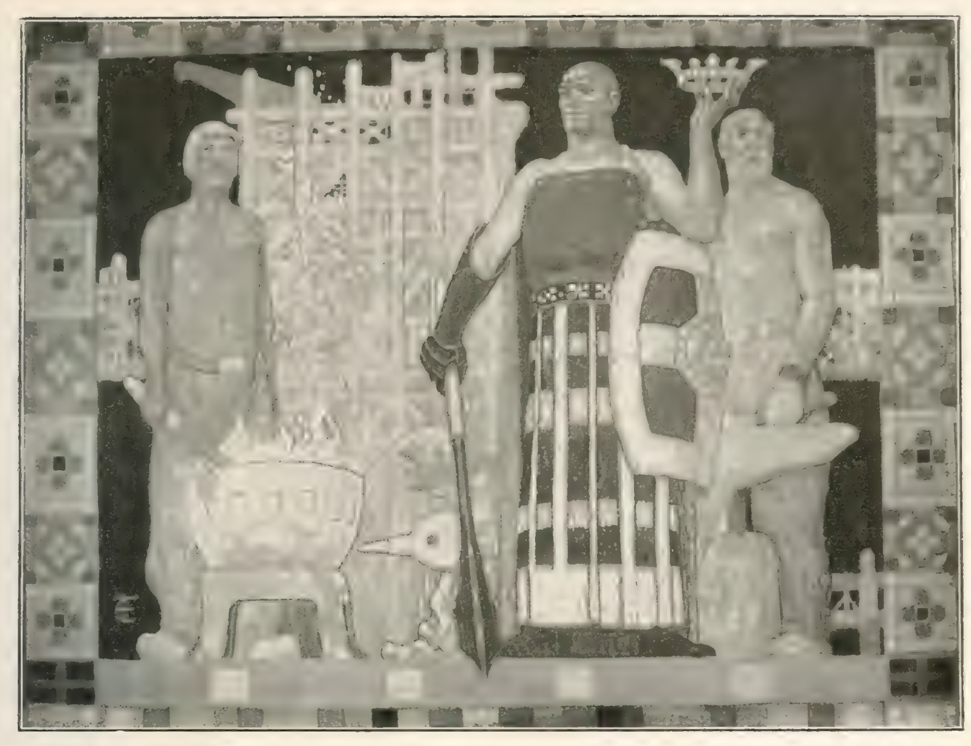


Abb. 77. Eisen. Wandgemälde auf der Ausstellung München 1908 (Zu Seite 74)

Frau, die versonnen Rosen ins Wasser streut. Ihr naht vom entgegengesetzten Bildrande her ein lustiges Paar, Männlein und Weiblein, das sich groteske Masken vor die Gesichter hält und wohl die Träumerin mit seinem Spuk zu erschrecken gedenkt. Ein „Scherzo“ also — für die zwei anderen Bilder ließen sich dann ebenso leicht „musikalische“ Bezeichnungen finden.

Als formell verwandt mit den letztgenannten Erlerschen Gemälden darf man hier wohl ein etwa aus gleicher Zeit stammendes, ohne bestimmten dekorativen Zweck geschaffenes Gemälde erwähnen, dessen starker Stimmungsgehalt es hoch stellt in die Reihe von Erlers Bildern. „Circe“ heißt es. (Abb. 81.) Eine Frau, die das Gewand vom Oberkörper hat sinken lassen, auf antikem Ruhebett, das auf einer rosenumzäunten Terrasse am spiegelglatten Meer steht. Die Stimmung drückender Stille und Schwüle über dem ganzen, über der reglosen Flut und dem verschleierten Himmel. Die Frau hält das schöne stolze Haupt mit absichtlicher Unbeweglichkeit erhoben, wie wir uns wohl an Tagen von besonders drückender Sonnenglut unbeweglich halten, um unter dieser nicht noch mehr zu leiden. Die Rechte hält einen Fächer, die Linke liebkost einen schwarzen Panther, der sich anschmiegt, ein Sinnbild etwa der unheimlich bangen Empfindungen, die in solchen Stunden sich an uns heranschleichen. Vereinzelte Segel blitzen draußen aus dem gläsernen Blau der Flut —

Keine Luft auf keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite
Reget keine Welle sich.



Abb. 78. Gobelin über einer Bronzetür für den Saal der Goldschmiede auf der Ausstellung München 1908
(Zu Seite 74)

Die „Circe“ ist eins von jenen — an Zahl nicht geringen — Gemälden Erlers, die als Staffeleibilder entstanden, als Selbstzweck geschaffen sind; wie sich der richtige Raum dafür findet oder ein Raum richtig dazu gestimmt wird, werden jene aber zu Werken malerischer Raumkunst, die wirken, als wären sie ausdrücklich für die betreffende Stätte geschaffen.

Bedeutsamer freilich wird Erlers Kunst immer sein, wo das letztere der Fall ist, wo die Wirkung der Bilder von vornherein nach der Raumgestaltung berechnet und der Maßstab des Monumentalen angewendet werden konnte. Zwei große Aufgaben solcher Art wurden dem Maler in den letzten Jahren: Die Schöpfung dreier Riesenbilder für den Festsaal des neuen Rathauses in Hannover und die malerische Ausschmückung des großen Sitzungssaales im Neubau der Münchner Rückversicherungsgesellschaft. In den ersteren Gemälden hat Erler vielleicht seine wuchtigste Leistung vollbracht, in den letztgenannten, bei denen er mit befreundeten Architekten zusammenarbeitete, den vollkommensten Einklang zwischen Bildern und Raum erreicht, sowohl was Farbe, als was den durchgehenden Rhythmus der Linien und Tonwerte angeht. Der Festsaal im neuen Rathause zu Hannover ist nach Entwürfen von Professor G. Halmhuber gebaut, ein mächtiges Tonnengewölbe überdacht ihn, die Proportionen sind derart, daß Figuren von doppelter Lebensgröße in Bildern und Reliefs noch gar nicht riesig wirken. Der Stil des Ganzen ist nobel, vielleicht ein wenig kalt und forciert modern. Man möchte die Bilder Erlers noch lieber einmal in einem viel einfacheren Raum sehen, in dem nicht andere Schmuckteile mit den Bildern wetteifern, in dem er solche gewaltige Flächen decken und mit der Sprache seiner monumentalen Ausdrucksmittel allein wirken kann. Immerhin gibt der Saal in Hannover den Bildern Erlers ein Wichtiges: die Distanz, die sie brauchen. Sie entstanden in den Jahren 1912 und 1913, bzw. sie wurden im Frühjahr 1913 vollendet, und der Künstler mußte, um sie ausführen zu können — sie sind in Tempera auf Leinwand gemalt — einen besonderen Atelierbau errichten in seinem Sommerheim zu Holzhausen am bayrischen Ammersee. Eine Werkstatt, in der man drei solche gigantische Bilder von etwa 7 m Höhe



Abb. 79. Ausschnitt aus dem Gobelinentwurf für den Saal der Goldschmiede auf der Ausstellung München 1908 (Zu Seite 74)

und nicht viel geringerer Breite zugleich ausführen konnte, war in der Stadt nicht aufzutreiben. Als Themen wählte sich Erler: die Welt der Urzeit, des Mittelalters, der Neuzeit und faßte jene wieder allgemein menschlich, ohne ganz auf lokale Beziehungen zu verzichten. (Abb. 91 bis 100 u. 102.) Deutsches Volkstum beseelt die Bilder, ein Stück Hannoveraner Geschichte ist in das mittlere eingewebt, aber der Beschauer braucht jene Geschichte nicht zu kennen, um die Komposition zu verstehen. Die Farben aller drei Bilder sind einheitlich, aber nicht zu ängstlich auf ein paar bestimmte Töne beschränkt. Die malerische Behandlung ist bestrebt gewesen, die riesenhaften Flächen aufzulockern, daß sie nicht kühl und leer erscheinen. Von der festen, markigen Zeichnung abgesehen, wirken Einzelheiten fast impressionistisch, so sind sie mit leichten und großen Pinselzügen, mit keck hingesetzten Flecken behandelt, so daß fast der Eindruck von Freskomalerei auf ziemlich rauhem Verputz entsteht. Mit der überlegenen Sicherheit, mit der dieser hochintelligente Künstler jeder neuen Aufgabe gegenübertritt, legte er sich hier eine Malweise zurecht, die ganz dem allgemeinen Maßstab der Sache entsprach, die er vorher nie angewendet hatte, und bewies wiederum auch dadurch, wie ausgesprochen seine Begabung für monumentale Aufgaben sich eignet. Er denkt seine Entwürfe in den



Abb. 80. Ausschnitt aus dem Gobelinentwurf für den Saal der Goldschmiede auf der Ausstellung München 1908 Zu Seite 74)

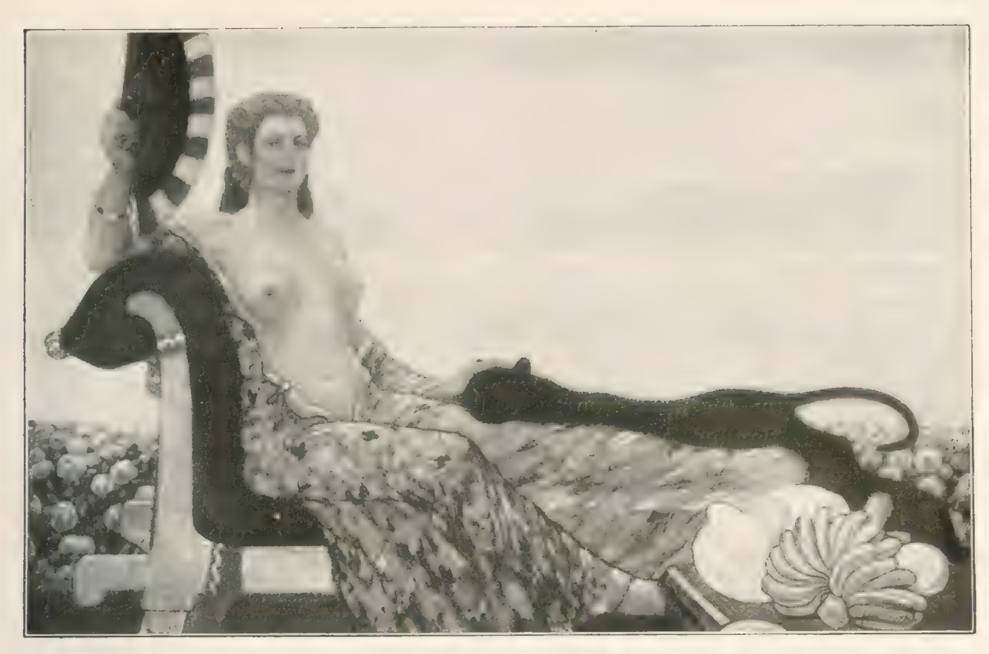


Abb. 81. Circe. 1909 (Zu Seite 87)

Maßstäben, in denen sie vollendet werden sollen, und differenziert nach diesen auch den rein technischen Teil seiner Arbeit. Das können nicht viele von sich sagen, und die Monumentalarbeit der meisten besteht darin, daß sie die stets gleiche technische Formel nach Bedarf auf die entsprechenden Proportionen einstellen, so daß ihre Monumentalmalereien meistens vergrößerte Staffeleibilder werden. Bei Erler ist's umgekehrt: auch seine kleinen Bilder, wie etwa „Jung-Hagen" (Abb. 27) oder der „Rübezahl" und anderes sind so komponiert, daß man sie ebensogut wandgroß denken könnte. Man kann beobachten, daß so ziemlich jeder Maler, der über den unpersönlichen Handwerker hinausreicht, sein „eingeborenes Format" hat, will sagen, erst in einem bestimmten Format, groß oder klein, sein Bestes gibt.

Die Gemälde im Hannoveraner Festsaal liegen wiederum der Fensterseite gegenüber. Die Reihe beginnt links mit der germanischen Vorzeit. Ein junger Recke reitet herein auf wuchtigem Tier, einem Schimmel, dem das dichte Haarkleid vom Knie abwärts wie Hosen über die Gelenke hängt. Der Mann ist nackt und sitzt auf einem Bärenfell, die Rechte hält den Speer. Er kommt offenbar von der Jagd; Männer im Hintergrund tragen die Beute. Eine Bracke springt nebenher. Ein blondes Weib, strotzend von Gesundheit und Kraft, empfängt mit ihren Kindern den Gatten. Im Hintergrunde ein stattlich gezimmertes Haus mit Strohdach. Rechts vorne ein Greis, im Einbaum stehend und Fischernetze zum Trocknen an einen Baum hängend. Der rechteckige Ausschnitt der Türe, der von unten — wie in alle drei Bildflächen — bis auf mehr als ein Viertel der Höhe ins Bild hineinragt, ist mit genialer Geschicklichkeit umrahmt mit Blüten und Blattwerk — links hängt ein Erlenzweig herab, wie als Künstlerwahrzeichen Erlers. Unter der Knüppelbrücke,

über welche der junge Germane reitet, schlummern etliche Borstentiere, das Hausvieh der Urzeit. Ein Bild des Friedens das Ganze! — Wilder geht's zu auf dem figurenreichen Mittelbilde: Die Welt des Mittelalters. Eine Heimkehr von Siegern. Auf einen geschichtlichen Vorgang ist angespielt, auf die Zerstörung der Bauernburg, einer welfischen Zwingburg, die mit Hilfe eines streitbaren Herzogs bewältigt wurde. Man sieht ihre Trümmer hinten in Flammen aufgehen. Auf einer Art von Podium in der Mitte, die mächtige Tartsche in der einen, den Streitkolben in der anderen Hand, steht der gewappnete Bürgermeister der Stadt, bereit, zu dem jubelnd herandrängenden Volke zu sprechen. Sein kleines Töchterlein ist bemüht, ihm die schwere Streitkeule aus der Hand zu nehmen. Von der linken Seite steigt der Herzog — den verwundeten Arm in der Schlinge — zum Gerüst empor. Volk und Krieger drängen im Hintergrunde heran, Freude auf allen Gesichtern, auch auf denen der arg zerhauenen Fechter. Von größtem Reiz ist die Gruppe zur Rechten: blumenbekränzte Frauen und Jungfrauen, welche die Sieger begrüßen. Unendlich viel kraftvolle Anmut, von aller Süßlichkeit frei, leuchtet über dieser Gruppe, deren Ausstaffierung die ganze reiche Phantasie Erlers verrät. Kein kleinliches Detail, das „archäologisch" wirkte, an Gewand und Putz — das Mittelalter ist als ein weiter und fester Begriff genommen.

Beziehungsreicher noch hat der Künstler im dritten Bilde die „Neue Zeit" gefaßt: das deutsche Volk in der Gegenwart, in seiner Werktätigkeit und Wehrhaftigkeit. Da zertrümmern Arbeitsleute mit der Spitzhaue altes Mauerwerk. Dahinter ragt ein Kran auf und das Gerüst eines Neubaues, noch weiter hinten dampft der Schlot einer Fabrik. Alles das ist auf die einfachste Formel gebracht. Arbeitsleute links im Vordergrunde, Pflasterer und Steinmetz, Werkmänner, die einen mächtigen Balken emporheben. Städtische Frauen wandeln vorbei in modischer Tracht. Soldaten kommen von rechts: ein Kürassier, ein Ulan und ein Urlauber von der Marine — strotzende Volkskraft überall, am schönsten und weihevollsten vertreten durch die prachtvolle Gruppe einer stillenden Mutter im Vordergrunde. Neben ihr spielt ein jähriger Knabe mit Blumen und dem kleinen Modell eines Zeppelinluftschiffs. Und über diesem Kinde, das so etwas wie die deutsche Zukunft symbolisiert, steht auf einem Steinblock ein Fund aus der Urzeit: eine primitive Urne, in der ein Bronzeschwert steckt. Da schließt sich der Ring dieser Darstellungen, die uns in drei großen Etappen durch Jahrtausende geführt haben. Und noch ein Symbol der Zukunftsfreudigkeit ist im Bilde zu finden: von der Seite ragen die Äste eines Kastanienbaumes mit saftgeschwellten Knospen herein, die eben aufbrechen wollen.

Kaum hatte Erler die Hannoveraner Bilder vollendet, als ihm schon wieder Gelegenheit zu neuen Monumentalmalereien gegeben wurde: das großartige Institut der Münchner Rückversicherungsgesellschaft führte in der Königinstraße einen Neubau auf, für den die Bauherrin die Parole ausgegeben hatte, daß alles so gediegen und künstlerisch wie möglich werden solle. Eins der Prachtstücke in diesem Musterbau nun sollte der große Sitzungssaal werden, und die ausführenden Baukünstler, die Architekten Bieber und Hollweck, betrauten Fritz Erler mit der Aufgabe, den pompösen Saal mit Fresken zu schmücken, die eine geschlossene Einheit bilden sollten mit der Architektur. Die Aufgabe war

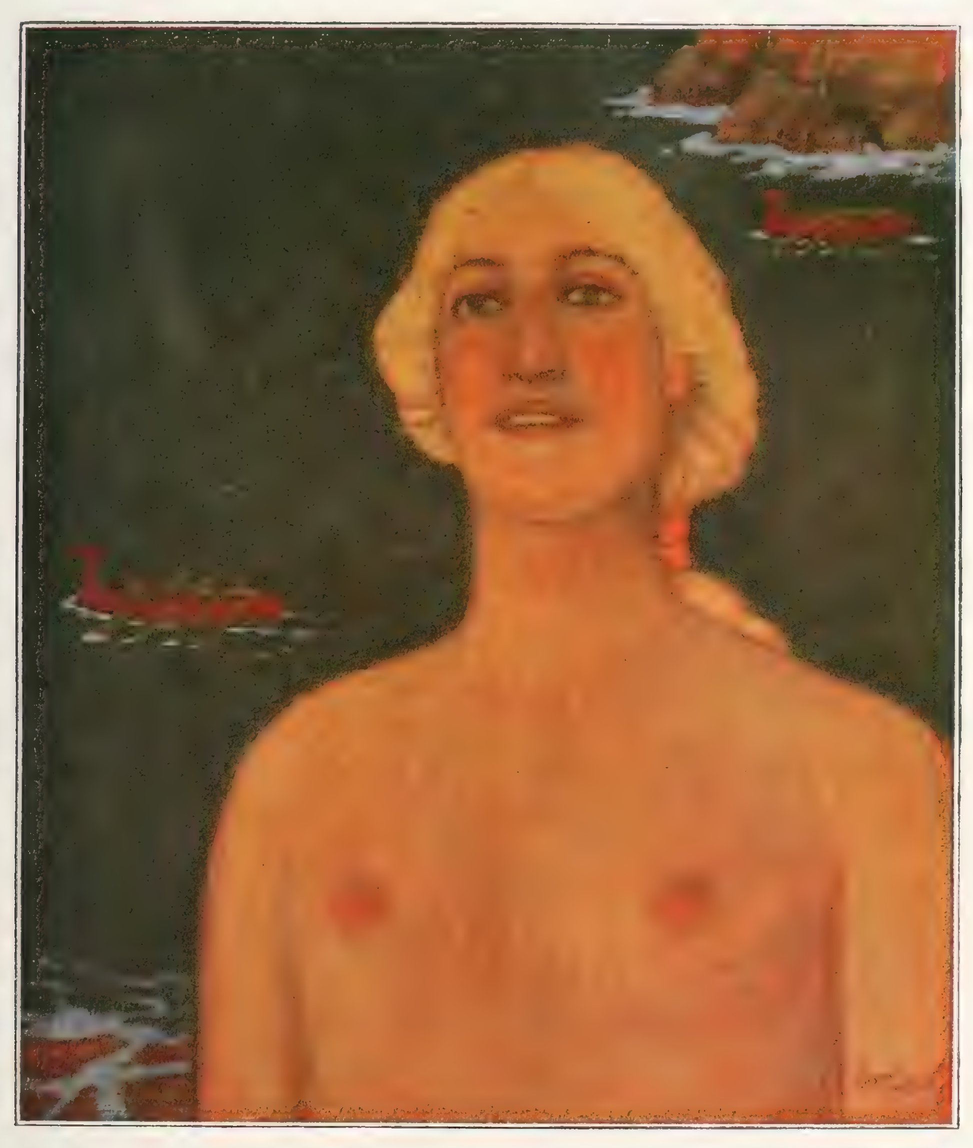


Abb. 82. Nordland. Gemälde. 1919 (Zu Seite 104)



in jeder Art schwer. Der hohe und geräumige Saal ist sehr ernst und dunkel gehalten, die Wände deckt schokoladebrauner matter Stuck, vertikal gegliedert durch Marmorpilaster von rötlichbrauner Farbe. Eine einzige große Fläche für ein Bild von bedeutsameren Maßen bot die Eingangswand. Im übrigen stand dem Maler nur der Platz für zwei Supraporten zur Verfügung und für etwas kleinere medaillonartige, sechseckige Bilder, die zwischen den beiden übereinanderliegenden Fensterreihen, bzw. zwischen den oberen Fenstern und einem loggiaartigen Durchbruch der einen Seite angebracht wurden. (Abb. 1, 107 bis 113.) Das Problem, dies zu einem rhythmischen und sinnvollen Ganzen zu gestalten, stellte starke Anforderungen an den Künstler, der aber auch diese Schwierigkeiten mit genialer Sicherheit überwand, sowohl was die koloristische Frage, als was Sinn und Linienzug der Komposition anging. Der Stoff war ja in der Hauptsache gegeben durch das Wesen der Gesellschaft, welcher der Bau dient, eben das Versicherungswesen. So waren Handel und Verkehr darzustellen und alle die Gefahren im Leben des einzelnen, denen durch Versicherungsanstalten begegnet werden soll. Erler wählte wieder eine bestimmte und begrenzte Farbenskala für alle Bilder: Blau in ein paar Abtönungen, Mennigrot und etwas tieferes Rot, Gelb, Weiß, wenig Grau und Schwarz und einen eigentümlich dunklen neutralen und schattigen Ton für das Fleisch. Die Farben beleben den herben Ernst der Raumarchitektur, ohne die Tonart gemessener Würde zu verlassen. Es galt ja, einen Saal auszustatten, in dem gelegentlich aus aller Herren Ländern Vertreter größter Finanzinstitute zur Beratung zusammentreffen.

Das Hauptbild erhebt sich über einem kaminartigen Wandtisch aus kostbarem italienischem Marmor, der so breit ist wie das Gemälde. Wir blicken aus einem ankommenden Dampfer oder von einer Mole aus auf das Treiben im Hafen einer Seestadt des Orients. Im Vordergrunde ein Kahn mit Reisenden, Handelsleuten, exotischen Typen, Warenballen. Ein stämmiger Neger, bis zum Gürtel im Wasser, scheint diesen vordersten Kahn eben abzustoßen. Sein schwarzer Leib, kontrastiert zu dem weißen Gischt der Wogen und dem sonnigen Goldton des Kahns, wirkt als beherrschende Note in dieser Polyphonie. Das tiefe Blau des Wassers wird durch das warme Honiggelb der darunter liegenden Marmorplatte zu größter Wirksamkeit gehoben. Im Mittelgrund



Abb. 83. Halle im Hause Meirowsky, Köln
(Zu Seite 76)



Abb. 84. Die Lebensalter. Mittelstück eines Wandbildes im Hause Meirowsky in Köln. 1909
(Zu Seite 77)

gleiten zwei Barken mit Reisenden und Eingeborenen dahin, und ganz hinten — der Horizont ist bis dicht unter den obersten Bildrand hinaufgerückt — sieht man die Bauten der Hafenstadt und einen Riesendampfer. In drei Stockwerken, sozusagen, baut sich das Bild auf, und sie entsprechen etwa dem Rhythmus der Saalarchitektur: die große Vordergrundgruppe schneidet mit den hohen Türen und unteren Fenstern ab, der Mittelgrund entspricht der um den ganzen Saal laufenden Linie der Medaillonbilder und der Hintergrund den kleineren Oberfenstern. Links und rechts von dem Hauptbilde stellen zwei rechteckige Übertürbilder Wassersnot und Feuersnot dar: dort Schiffbrüchige, die sich auf einen Felsen retten, bedroht von überstürzender Flutwelle und einem grotesken Hammerhai, da eine Gruppe verzweifelnder Menschen vor ihrem brennenden Heim: „hoffnungslos weicht der Mensch der Götterstärke“. Hier, wie in allen übrigen Medaillonbildern, ist die gehaltvolle Knappheit des Gedankens ebenso bewundernswert wie die markige Einfachheit der Darstellung. Das sind Epigramme im Monumentalstil — kein Wort zu viel und keins zu wenig. Alles ist in Farbe und Linie stark stilisiert und doch wieder mit dem herben Wirklichkeitssinn gegeben, den Erler auch als Stilist nie vermissen läßt. Da ist z. B. das Bild, das sich auf die Hagelversicherung bezieht: ein alter Bauer hat betend die Hände gefaltet, indes aus schiefergrauer Wetternacht die Schloßen niederprasseln in seine Saat. Dann Krankenversicherung: ein Fiebernder im Spital, dem eine barmherzige Schwester mit dem Heiltrank naht. Wassernot: eine alte Frau mit zwei Kindern vor überflutetem Land. Unfallversicherung: ein verunglückter Steinbruch-



Abb. 85. Rechter Flügel eines Wandbildes im Hause Meirowsky in Köln. 1909 (Zu Seite 76)

arbeiter mit seinem Kameraden. Das breite, rechteckige Mittelstück der einen Schmalwand schildert die Gefahr, in der Arbeiter auf einem modernen eisernen Riesengerüst schweben, Nieter, hoch oben über der Stadt, in der schon die Lichter des Abends erglommen sind. Mit unbewegter Ruhe und Sicherheit blickt uns der eine aus der schwindelnden Höhe an, während der andere noch seine Arbeit tut. Den Reichtum, den der Handel bringt, veranschaulicht eine nackte Frauengestalt mit allerlei Kostbarkeiten — im Hintergrunde die blaue Salzflut mit Segelschiffen. Die markig gestaltete Figur eines Seemanns am Steuerrad auf stürmischer See erinnert an die Gefahren der Schiffahrt, ein anderes Medaillon stellt einen Nordpolfahrer im Polareise dar, auf menschliche Kühnheit deutend, die vor keinem Schrecken der Elemente zurückbebt. Und das letzte Bild in dieser Reihe bedeutet so was wie ein Capriccio von echt Erlerscher Phantastik: Karneval: eine Tänzerin und ein Clown und dahinter niederprasselnde Leuchtkugeln — der Künstler wollte wohl daran erinnern, wie leicht Gefahren drohen auch mitten im Trubel und Rausch der Freude — ein Funke an falscher Stelle, und aus dem Karnevalsjubel wird namenloser Jammer.

Dieser Bilderzyklus im Saale der Münchner Rückversicherungsgesellschaft war die letzte große Monumentalarbeit, die Erler ausführte. Man sieht, er hat in wenigen Jahren auch der Menge nach fast Unglaubliches geleistet. Denn es handelte sich in den meisten Fällen um sehr ausgedehnte, zum Teil imposante Flächen, die seine Kunst mit Sinn



Abb. 86. Bibliotheksraum der Deutschen Ausstellung zu Paris. 1910 (Zu Seite 80 ff.)

und Schönheit belebte. Und er war durchaus nicht etwa „bloß Monumentalmaler“ seit jener Zeit, da die Welt seine große Begabung für diese Dinge entdeckte; er hat, wie wir wiederholt gesehen haben, eine recht stattliche Reihe von Gemälden vollendet, die man, um der Gruppe einen Namen zu geben, Staffeleibilder nennen mag, und eine ebenso stattliche Anzahl von Bildnissen kommt dazu. Vielmehr: das Bildnis macht einen wichtigen Teil seines Lebensprogrammes aus, das Bildnis, wie er es meint: einfach und typisch, immer dekorativ, aber frei von jedem kunstgewerblichen Einschlag. (Abb. 46, 50 u. 56.) Damit ist gemeint, daß er in der Ausarbeitung nie Virtuositäten der Technik anstrebt, weder den „Reiz der Tafel“, d. h. ein Maximum an Geschicklichkeit in der Behandlung des Materials, noch Bravour des Strichs. Dekorativ sind seine Bildnisse immer durch Haltung, Raumgestaltung, farbigen Klang. Technische Brillanz als Selbstzweck, die es ja wohl auch gibt und geben darf, hat Erler nie angestrebt, sie liegt außerhalb seiner Weglinie. So bekommen seine Bildnisse den großen positiven Zug, der seinen Grundsätzen entspricht: die einfache typische Erscheinung festzuhalten. In den rein malerischen Ausdrucksmitteln brauchte er dabei nichts weniger als einseitig zu sein — Typisches geben, hieß für ihn nicht etwa, sich einer stehenden Formel bedienen. So sind seine frühen Pariser Porträte aus der Familie Röse, von denen oben schon die Rede war, zum Teil mit einer feinen Trockenheit gemalt, sehr „durchmodelliert“ und auch ausführlich in der Charakteristik, d. h. keine kennzeichnende Einzelheit ist weggelassen, wie in späteren Bildnissen, in




Abb. 87. Romantische Szenen. Wandbilder im Bibliotheksraum der Deutschen Ausstellung zu Paris 1910
(Zu Seite 80 u. f.)

denen nur die Hauptzüge, aber die um so energischer betont sind. Und das Allerpersönlichste, das der Künstler aus dem Verkehr mit seinen Modellen kannte und wußte, ist mit in die Bilder hineingearbeitet. Eins von diesen Gemälden aber, das der beiden Schwestern, in Weiß und Rosa, ist schon breitflächig und koloristisch gehalten. (Abb. 14.) Dann kam eine Epoche, in der Fritz Erler mit Vorliebe mehr zeichnerisch malte, d. h. die Farbe auf das Bescheidenste beschränkte und die Formen bestimmt und charaktervoll hinsetzte in der markigen Pinselschrift, die ihm eigen ist. Bei manchen dieser Porträte spielt die Farbe eine so untergeordnete Rolle, daß sie in der Wiedergabe fast wie Handzeichnungen aussehen. Das gilt z. B. von dem übrigens erst 1905 geschaffenen Bildnisse des Musikers Mahler, das zu den glänzendsten Leistungen Erlers auf diesem Gebiete gehört. Erler ist immer auch ein ausgezeichneter Porträtzeichner, wie überhaupt Zeichner gewesen, und wer ihn beim Aufbau seiner Monu-

mentalarbeiten beobachten durfte, hat wohl mit Überraschung und Freude die überragende Qualität gerade seiner zeichnerischen Vorarbeiten, Kopf- und Aktstudien bewundert. (Abb. 102.) Die modern gewordene Verachtung der Form kannte er auch als Junger nicht, und so leicht, schnell und flüssig er dann oft auch die malerische Arbeit erledigte — so sehr ihm die seiner ganzen Veranlagung nach Hauptsache war, er ging doch erst daran, wenn ihm die Form feststand. Es gibt schwarzweiße und in Rötel ausgeführte Köpfe von ihm, Bildnis- und Modellstudien, anspruchslos nach der Natur geschaffen, die einen Ehrenplatz in jeder graphischen Sammlung verdienen. Ein 1897 gezeichneter Studienkopf nach einer rassigen Italienerin steht da mit obenan. Zu jenen früheren Bildnissen Erlers gehört vor allem das des Geigers Pablo de Sarasate, dann das 1897 gemalte des Komponisten Richard Strauß, typisch und einfach wie eine gute Monumentalplastik. (Abb. 53.) Ein paar Bildnisse der Frau Neißer in Breslau, die den Brüdern Erler mütterliche Freundschaft entgegenbrachte und sie nach allen Richtungen förderte, sind farbig sehr dekorativ gehalten, das ganze Gewicht auf die scharf geschnittenen, klugen und energischen Züge gelegt. Dafür hat der Künstler wiederum eine Anzahl von Bildnissen Professor



Abb. 88. Wandbilder im Hause A. Krawehl, Essen a. d. Ruhr. 1911 (Zu Seite 86)



Abb. 89. Supraporte aus dem Musikraum im Hause A. Krawehl, Essen a. d. Ruhr (Zu Seite 86)

Neißers, der Erscheinung des bärtigen und markanten Kopfes entsprechend, mehr aufs Malerische hin behandelt, besonders jenes, das den berühmten Gelehrten im Amtstalar in seinem Studierzimmer in repräsentativer Auffassung schildert. (Abb. 25.) Ein anderes zeigt ihn schlicht, stehend, im lichten Laboratoriumsmantel, ein drittes nur als Brustbild. Erlers Bildnisse von Gerhart Hauptmann gehören wohl zu den besten und sympathischsten, die nach diesem eigenartig nervös und bewegt erscheinenden Dichterkopf gemalt wurden. (Abb. 52.) 1897 entstand das vortreffliche Bild des Malers und Zierkünstlers H. E. v. Berlepsch mit seinem Kinde. Eine Reihe sehr guter und „typisch einfacher Bilder" malte Erler nach seinem Bruder Erich (Abb. 51), und noch viel größer ist eine Folge ausgezeichneter Selbstbildnisse, in denen sich nicht nur der Wechsel seiner äußeren Erscheinung, sondern auch der Wechsel, die Entwicklung seiner malerischen Art spiegelt. (Abb. 8 u. 140.) Einige der späteren wirken wie

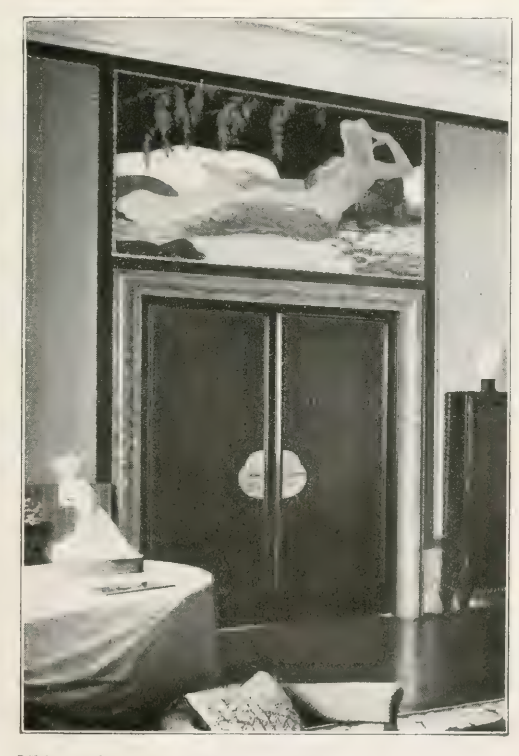


Abb. 90. Supraporte im Hause A. Krawehl, Essen a. d. R. (Zu Seite 86)

Fresken, frühere sind auch in der Art der Malerei kennzeichnend für die temperamentvolle, aber eher zierliche Erscheinung des jungen Erler. Des Künstlers Gattin ist eine ebenso stattliche wie anmutige Frau, und so wurde es selbstverständlich, daß jener wieder und immer wieder ihr Konterfei malte, oder sie doch als Modell für eins seiner zahlreichen dekorativen Frauenbilder wählte. (Abb. 101.) Am bekanntesten wurde wohl jenes große Bildnis, das, aufs Blau der Cyane und das Rot des Mohns gestimmt, unter dem Titel „Domino" einer Ausstellung des Münchner Glaspalastes ebensowohl durch die Wucht der Pinselhiebe, wie durch die vorher kaum erhörte Kühnheit der farbigen Behandlung Aufsehen erregte. (Abb. 60.) Mich selbst spricht ein anderes großes und vornehm aufgefaßtes Bild noch wärmer an, das die Dame stehend darstellt in einfach-eleganter brauner Toilette. Girlanden violetter Herbstastern bringen farbiges Leben ins Bild. Ein andermal schildert Erler seine Gattin als Lautenspielerin, dann wieder hingestreckt auf ein Ruhebett in festlich dekoriertem Raum mit tanzenden Paaren im Hintergrunde oder in Hut und Schleier im Sommerwind übers Feld streifend. Anklänge an ihre Erscheinung finden sich, wie gesagt, noch in vielen seiner Werke. Von der großen Zahl seiner übrigen Frauenbildnisse und Frauenbilder sei vor allem eins genannt, das durch blühende Frische der Farben und der Auffassung entzückte, das der Frau des Komponisten Bischoff in München im „grünen Schleier". Porträtiert hat der Maler ferner den Verleger und Schriftsteller Dr. Georg Hirth in München und dessen Gattin, den Dichter Franz Langheinrich, den Fürsten Hatzfeld — ein offizieller Auftrag der Provinz Schlesien, wenn ich nicht irre —, den Münchner Gelehrten Prof. Dr. Karl Mayr, der zu den ersten gehörte, die tatkräftig für Erlers Talent eintraten und der manches gute Wort über ihn geschrieben hat. (Abb. 30.) Ältere und vortreffliche Bildnisse sind



Abb. 91. Der große Festsaal im neuen Rathaus zu Hannover mit den Erlerschen Wandbildern (Zu Seite 88)



Abb. 92. Ausschnitt aus den Wandbildern im Festsaal des Rathauses zu Hannover. 1911—1912
(Zu Seite 91)

dann die des Bildhauers Professor v. Gosen (Abb. 58), das Porträt von Erlers Mutter usw. Oft und mit besonderer Liebe malte er auch sein Söhnchen — eins der ersten Bilder der Reihe, unter dem Titel „Fritzl" bekannt, schildert den Kleinen, wie er kindlich schüchtern hinter der mit Früchten besetzten Tafel sitzt (Abb. 55); das letzte zeigt schon einen strammen Jungen in weißblauem Matrosenanzug, stehend, in ganzer Figur. (Abb. 104.) Es stammt aus dem letzten Jahre vor dem Krieg und kann als das Muster eines monumentalen Bildnisses gelten, gibt das Kindliche ohne Genrehaftigkeit und ohne irgend ein entbehrliches Detail. Im übrigen ist es merkwürdig, wie trefflich der Künstler, der doch sonst mehr aufs Imponierende, auf harte und strenge Wucht eingestellt ist, die Drolerie und Lieblichkeit des Kindes auszudrücken weiß, sei es im Porträt — z. B. dem „Mädchen mit der java-



Abb. 93. Die Welt des Mittelalters. Aus dem Zyklus der Wandgemälde im Festsaal des Rathauses zu Hannover (Zu Seite 90 u. f.)

nischen Puppe" (Abb. 39), sei es in Nebenfiguren seiner großen dekorativen Gemälde, auf denen selten Putten oder drollige Kinderfiguren fehlen.

Die Reihe jener Erlerschen Bilder, die sich Selbstzweck sind und weder unter die Rubrik Monumentalmalerei, noch unter die der Bildnisse gehören, hebt mit den oben schon ausführlich erörterten Pariser Bildern an und setzt sich zwischen den Werken aus jenen Hauptgebieten der Erlerschen Kunst fort bis in die letzten Tage. Ihre Zahl ist, wie gesagt, überraschend groß, und meist ist ihr Format stattlich genug — unter Lebensgröße hat in den beiden letzten Jahrzehnten Fritz Erler nicht vieles gemalt. Auch ein paar merkwürdige Bauernbilder sind da zu erwähnen. Das eine heißt „Beim Seewirt". Ein langer, rohgezimmerter Wirtshaustisch im Freien, an dem sonntägliche Burschen und Männer vor dem Maßkrug sitzen. Aber wie ganz anders als berufsmäßige Bauernmaler packt Erler, der die Beobachtungen



Abb. 94. Die neue Zeit. Aus dem Zyklus der Wandgemälde im Festsaal des Rathauses zu Hannover (Zu Seite 90 u. f.)

dazu wohl in seinem Sommerheim am Ammersee gemacht hat, die Sache an! Die Köpfe sind mit den einfachsten Mitteln angedeutet, ohne Koketterie mit volkstümlicher Kennzeichnung. Was den Maler reizte, war nur die Impression dieser hemdärmeligen, bäuerlichen Zecherreihe am langen Tisch. Nur sieben Personen sind zu sehen — aber durch eine besonders starke Betonung der Perspektive ist es erreicht, daß die Zahl der Leute, die da beim Sonntagsbier sitzen, ohne daß irgend einer etwas Besonderes tut oder vorstellt, überraschend groß und das Ganze über alle kleinliche Bauernschilderung hinaus typisch erscheint: Bauern am Sonntag. Keine Lederhosenmalerei, kein „Genrebild" überhaupt — ein Stück Menschendasein in der Natur! Das zweite von Erlers Bauernbilder ist, wenn man so sagen darf, gegenständlicher: „Wenn der Auerhahn balzt" ist sein

Titel. Unter Blütenbäumen marschiert ein Trupp junger oberbayrischer Bauersleute, Burschen und „Dirndln", durch eine Frühlingslandschaft, singend und vergnügt. Die Burschen sind vom Schlage wie auf dem obengenannten Bilde, auch ein Urlauber in Uniform ist darunter, die Mädel, in Kopftüchern, sind weit weg von der „Dirndlmaskerade", die man in den Fremdenorten des bayrischen Hochlandes für echt hält, dralle und stämmige Bauerndirnen und keine Grazien. Auch dies Bild macht die Eigenart des Raumgedankens besonders interessant: die Figuren nach abwärts kaum über die Hüften herunter sichtbar, marschieren ganz im Vordergrunde. Die oberen zwei Drittel des Bildes nehmen Bäume und Himmel ein, und so erhält man von einer Landschaft, die nur zwei blühende Kirschbäume und ein Eckchen Ferne sichtbar werden läßt, den Eindruck großer Weite. Eine weiche Frühlingsstimmung, wie sie die Herzen aufgehen macht, „wenn der Auerhahn balzt", liegt über dieser Welt, und sie kontrastiert seltsam und eindrucksvoll mit den derben, fast mit karikierendem Humor gesehenen Gestalten. Des Künstlers Vermögen, jedes Ding anders aufzufassen, als es der Durchschnittsmensch und Durchschnittsmaler auffassen würde, spricht besonders deutlich und fesselnd aus diesen beiden Bildern. Und was schon aus seiner Behandlung stereotyper Gegenstände auf dem dekorativen Gebiete erhellte, bewährt sich auch da: für eine starke künstlerische Persönlichkeit gibt es keinen verbrauchten oder alltäglichen Stoff.

Groß ist unter Erlers Staffeleibildern die Zahl der Frauenakte. Eine stolze, blutwarme, nicht unsinnliche und doch reine Nacktheit ist es immer, die er in hundert Formen verherrlicht. (Abb. 45.) Bald sind es kraftvolle Frauen der Vorzeit, bald zartere, rosigere Geschöpfe, bald sind sie im Freskostil geschildert, rassig, dunkelhäutig, wie in dem Bilde „Ferne Küsten", wo ein Weib mit brennend rotbraunem, prallem Leib gegen das Blau von Luft und Wasser einer Uferlandschaft sich abhebt (Abb. 74), bald steht ein reizender junger Mädchenleib „Am Waldbach" gegen perlmuttern lichtblau und rosa schimmernden Hintergrund. Mehr als einmal hat er den „Frühling" in solcher Art geschildert — am schönsten vielleicht in der ziemlich früh gemalten, nackten weiblichen Halbfigur, die sich ein langes, schlankes Blumengewinde ums Haupt schlingt. Ein andermal — das Bild führt den gleichen Titel — läßt er aus dunklem Rahmen, als Silhouette gegen den hellen Himmel, den Halbakt einer solchen Frühlingshuldin durch einen Vorhang treten. Eine „Maienkönigin" von fremdartigem Zauber, eigentümlich beleuchtet wie von der Glut tiefstehender Sonne, gibt es als Bleistiftzeichnung. In dem Bilde „Sklavin" ist der holde blonde Reiz eines jungen Frauenkörpers durch das Dunkel eines dahinter stehenden Negers gesteigert; in dem Bilde „Nordland" steht eine Barbarenfrau in elementarer Kraft da, dunkel und schlicht, und hinter ihr sieht man das Meer mit Wikingerschiffen. (Abb. 41 u. 82.) Noch urweltlicher oder urvölkischer wirkt auf einer anderen Tafel die nackte braune Gestalt eines Mädchens am Meere, das einen toten Seevogel in der Hand hält. Hier ein Frauenakt kauernd auf dem Sofa, eine reine Schönheitsstudie, dort der Rückenakt einer ruhenden Frau, die sich am Anblick einer drolligen japanischen Männerpuppe vergnügt; eine nackte Frau, die sich zwischen zwei Spiegeln betrachtet; ein stehendes, bekränztes, nacktes Mädchen vor Mauertrümmern; „Knospen", eine Darstellung der „Dämmerung", weich

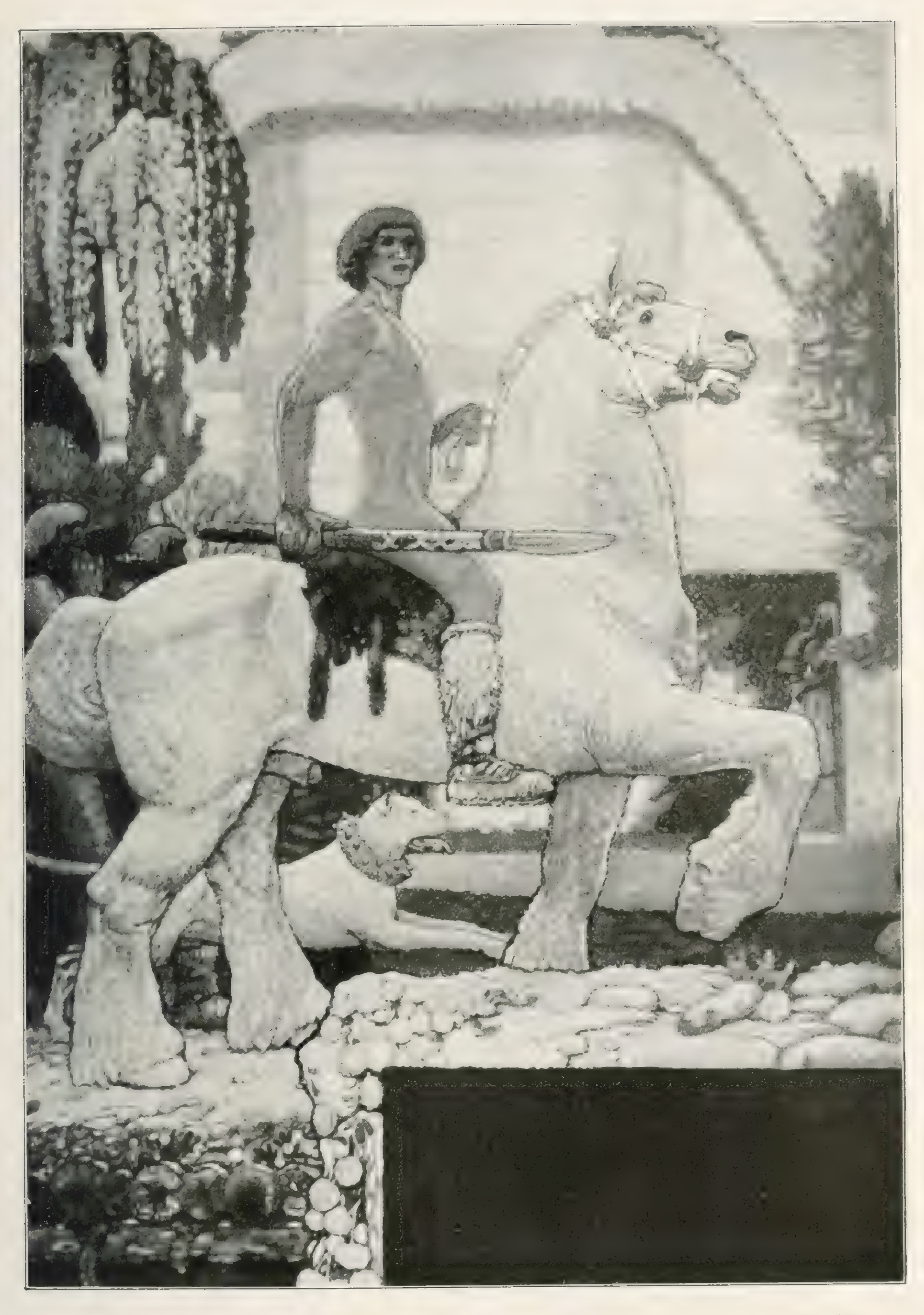


Abb. 95. Ausschnitt aus den Wandbildern im Festsaal des Rathauses zu Hannover. 1911—1912
(Zu Seite 90 u. ff.)



Abb. 96. Ausschnitt aus den Wandbildern im Festsaal des Rathauses zu Hannover. 1911—1912 (Zu Seite 90 u. ff.)

und tonig: eine nackte Frau, die sich verhüllt im grauen Mantel, während rings um sie alles in unbestimmten rosig-grauen Tönen erglüht. Dann eine urweltliche Jägerin mit Bogen und Dogge vor einem Wasserfall (Abb. 57); dazwischen wieder Frauenköpfe, ganz einfach und doch immer durch irgend eine Beziehung anziehend und merkwürdig: Frauenköpfe mit Blumen, Rosen, Geranien, ganzen Wiesensträußen — ein Mädchen, in der Mittagsglut schlummernd unterm Schatten einer Klematislaube — ein Mädchen, das Blumen und Früchte bringt — eine Schenkin in ländlicher Tracht, die Brot und Wein kredenzt.

Es läßt sich über diese und viele andere, hier nicht aufgezählte Einzelbilder Erlers kaum mehr etwas Besonderes bemerken als eben das, daß sie zeigen, wie seine Erfindungsgabe und seine Produktionskraft unerschöpflich sind. Gar mancher unser trefflichsten Maler hat sein Lebenlang angestrengt um Bildideen gerungen — Fritz Erler scheinen die Gedanken mühelos von selber zuzufließen, sobald er vor einer leeren Tafel steht; und wenn er den einfachsten Bildgedanken in Farben ausdrückt, trivial wird er nie. Nicht wenige originelle Einfälle hat er auch rein graphisch für die Münchner „Jugend“ usw. ausgestaltet, bald farbig, bald schwarz-weiß. „Die Amme“ betitelte sich eine der besten



Abb. 97. Ausschnitt aus den Wandbildern im Festsaal des Rathauses zu Hannover. 1911—1912 (Zu Seite 90 u. ff.)

dieser Art. Im Vordergrunde eine prachtvolle, stolze Vertreterin deutscher Rasse, die einen Säugling im Steckkissen trägt, im Hintergrunde das ungleiche Elternpaar, die junge Mutter und ein alter Papa. Dann das famose Blatt „Lästerzungen" (Abb. 31), die „Federnelke", „Blümekens", „Die Rodler", das tiefbedeutsame „Neue Leben", „Dornröschen", „Fremde und Heimat" usw. Auch etliche kleinere Werke Erlers gibt es, in denen der landschaftliche oder architektonische Hintergrund den Hauptraum einnimmt, z. B. ein ländliches Begräbnis im Friedhof am See. Hier wird der „Stilist", d. h. der Künstler, der sonst eine energisch betonte Form und vereinfachte Farbengebung bevorzugt, schon fast zum Eindrucksmaler, so lebendig ist die Schilderung als Ganzes; fast wie regelrechter „Impressionismus" muten aber zwei Landschaften aus späterer Zeit an, ein Graben auf freiem Feld mit ein paar Pappeln und „Fahrendes Volk" als Staffage dazu (Abb. 105) und ein „Fischweiher", dessen Ufer gleichfalls mit etwas verdächtigem Menschenvolk von der Landstraße besucht sind. Der Strich ist da sehr kräftig, die Farben sind satt und naturfrisch, so daß die Dinge als schlichte, starke Wiedergabe der Wirklichkeit erscheinen. Zumal das „Fahrende Volk" darf man, obgleich das Bild nicht groß ist und schnell gemalt sein mag, sehr hoch einschätzen im Werk Fritz Erlers und darf nach einem „Mehr" in dieser Art begehren. Fast tut sich mit dieser Arbeit eine ganz neue Seite dieses Künstlers vor uns auf: er hat unmittelbar Beziehungen zur Natur auch als Maler — daß er sie als glänzender Zeichner hat, versteht sich von selbst. Er ist eben einer von jenen Künstlern, die zwar immer eine Sprache reden, wie ein echter Dichter, aber die diese in allen ihren Formen, in freien und gebundenen, zu handhaben wissen, in allen Metren und Abstufungen des Pathos, im Stil des leichten Plauderns, wie im heroischen Ton. Es gibt große Künstler, denen das versagt ist, die nur in einem kleinen Punkt die höchste Kraft sammeln können. Reicher aber, merkwürdiger und fruchtbarer für die Mitwelt sind die anderen, die wenigen, von deren Art Fritz Erler ein begnadeter Vertreter ist.

Es wurde schon oben wiederholt angedeutet, daß Erler weder Farben und Leinwand noch sonst ein Material des künstlerischen Handwerks brauchte, um sein Genie zu betätigen, daß er einmal als Ausstatter einer Festzugsgruppe ein Kunstwerk schuf, das frohes, bewunderndes Staunen hervorrief, und als Bühnenreformer auf Taten zurückblickt, die nicht vergessen werden können. Jene Festzugsgruppe war die des „Glücks" beim Münchner Bundesschießen 1907. Wie eine Abgesandtschaft aus ferner Märchenwelt erschien sie im harten Morgenlicht jenes Sommertages, aber der grelle Tag nahm ihr nichts vom Wunderglanze ihrer Erscheinung. Die Gewänder der Frauen, Männer und Kinder stammten nicht aus irgend einer Zeit und Weltgegend, sondern aus dem Fabelreich der Phantasie. Eine Symphonie in Goldtönen war das Ganze, eine aus dem Rahmen getretene Schöpfung des Malers Erler, die jeder als solche sofort erkennen mußte, wenn anders er mit dem Wesen dieses Künstlers überhaupt vertraut war. Wie eine ganz ungeheure Prunkentfaltung sah dieser goldschimmernde Triumphzug der Fortuna aus, und doch war alles schnell improvisiert, vielfach aus vorhandenem Plunder zusammengesetzt, ein Erzeugnis der Stunde. Wie in seinen Freskobildern so oft hatte



Abb. 98. Ausschnitt aus den Wandbildern im Festsaal des Rathauses zu Hannover. 1911—1912
(Zu Seite 90 u. ff.)

Erler auch hier die Gesamterscheinung auf reich abgetöntes Gelb und Gold gestimmt, in den Wald wehender Fahnen, den die Reiter trugen, nur etliche belebende andere Farben gemischt und den scheinbar von Gold strotzenden Triumphwagen der Göttin auch noch durch den Gegensatz



Abb. 99. Ausschnitt aus den Wandbildern im Festsaal des Rathauses zu Hannover. 1911—1912 (Zu Seite 90 u. ff.)

zu verstärktem Glanze gehoben: ein paar schwarzblaue Gewappnete als Vertreter des Unglücks oder doch des Mißgeschickes fuhren auf den Trittbrettern mit. Den Zug eröffneten Musiker zu Pferde, seltsam behelmt und bekränzt, dann kamen berittene Träger eigenartiger Feldzeichen mit Roßschweifen und Kränzen und blitzenden Goldscheiben, die berittenen Fahnenträger bildeten die Nachhut. Hochaufgebaut war der von sechs Schimmeln gezogene Wagen der Göttin, die fast in schwindelnder Höhe, weit über alle Gestalten des Zuges thronte; die Höhe erschien um so bedeutender, als die Dame klein und zierlich war und so perspektivisch verkleinert erschien. Unter Girlanden, Schleifen und Tüchern verlor sich die Konstruktion des hohen Aufbaues, der auf ein schönes antikes Wagengestell montiert war. Zwischen dessen Rädern ritt auf einem weißen Einhorn ein kleiner Liebesgott — erst recht eine Erscheinung, wie eben aus dem Rahmen eines Erlerschen Bildes gesprungen. Nirgends etwas von herkömmlicher „Kostümierung". Alles Maskenhafte war vermieden. Erler ließ die Sonne des Festtags auf nackte muskulöse Männerschultern, Arme und Schenkel scheinen, nicht auf fleischfarbige Trikots, und wirkte so nicht nur unendlich viel schöner, sondern auch viel dezenter und wahrer. Wo irgend dieser Teil des Festzuges mit seiner

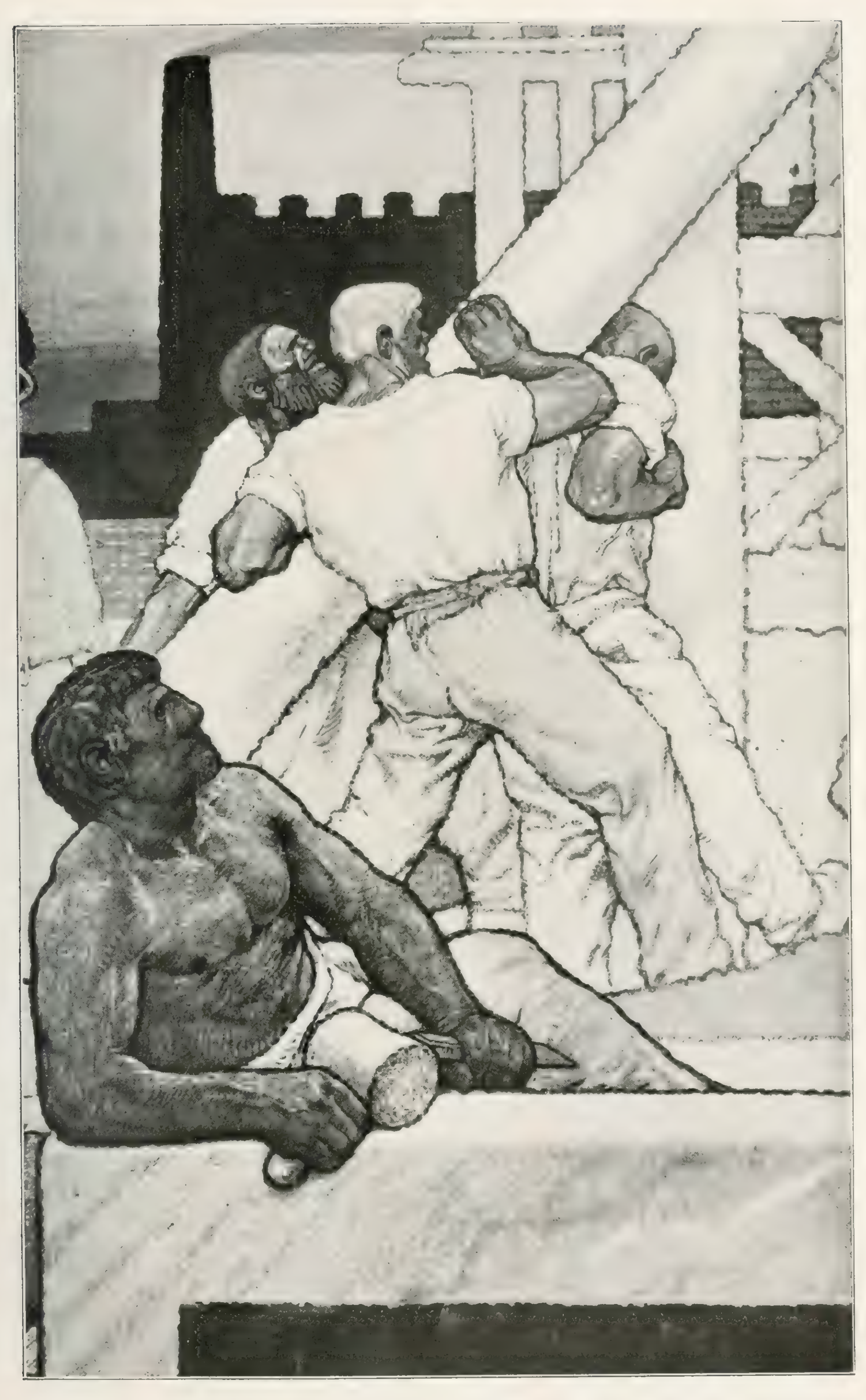


Abb. 100. Ausschnitt aus den Wandbildern im Festsaal des Rathauses zu Hannover. 1911—1912
(Zu Seite 90 u. ff.)

fremdartigen Märchenpracht um die Ecke bog, grüßte ihn ein Ah! des Staunens. Die Stadt München hat die ganze Ausstattung der Gruppe, die unbestritten die Perle aller der reichen künstlerischen Veranstaltungen des Festes war, erworben — vielleicht blüht uns doch einmal wieder eine frohe Stunde, in welcher der köstliche Schatz seine Auferstehung erleben kann!

Nach dieser Leistung war es mehr als selbstverständlich, daß man an Fritz Erler als ersten dachte, als ein Jahr später — 1908 — das vielberedete Münchner Künstlertheater gegründet wurde. Dabei hat sich's für unsern Künstler nicht etwa nur um Entwürfe für Kostüme und Dekorationen gehandelt, sondern mit dem scharfen und klaren Intellekt, den er noch immer jeder neuen und schweren Aufgabe gegenüber erwiesen hatte, ging er ans Prinzipielle der Frage, vor allem an den Aufbau der Bühne heran, und aus seiner Erfindungsgabe sind etliche der wichtigsten szenischen Betriebsmittel des Künstlertheaters entsprungen, die so vielfach verwendeten verschiebbaren Mauern, die sogenannten Türme, der „Abgrund", der es ermöglichte, aus dem Hintergrunde der sehr wenig tiefen Bühne Darsteller in größerer Zahl auftreten zu lassen. Es lag im Wesen des Unternehmens, daß das Prinzipielle an dieser künstlerischen Versuchsbühne eine übergroße Rolle spielte, daß besonders von ihren literarischen Vorkämpfern mit einigem Eigensinn und noch mehr Schlagworten gearbeitet und das, was nur Versuch war, als unanfechtbare, alleinseligmachende und endgültige Lösung des ganzen Problems hingestellt wurde. Die „Reliefbühne" wurde als die einzig mögliche Gestaltung des modernen Theaters ausgepriesen, die althergebrachte Bühne als „Guckkastenbühne" verhöhnt. Reformatoreneifer tut immer des Guten zu viel, und im Grunde macht das gar nichts. Hätten die Umstände ein stetiges Weiterführen des Unternehmens gestattet, so würden sich die Irrtümer und Eigenmächtigkeiten von selbst abgeschliffen haben; was nötig gewesen ist, war ja vor allem, daß die ganze Szene von künstlerischem Geiste erfüllt wurde, daß kein pappener Kulissenkram, kein „Schneiderkostüm", kein Theatermalerrealismus mehr zu sehen war, keine unmögliche Beleuchtung, kein falscher Effekt mehr die Bilder verdarb, daß die handelnden Personen und durch sie die Worte der Dichter Hauptsache blieben, daß das Werk, Wort, Darstellung und Bühnenbild, als Gesamtkunstwerk zum Herzen sprach. Nicht in allem wurde das freilich erreicht, die Aufgabe war zu groß und zu neu, und ganz besonders gefährlich war der Wille, mit allem Überkommenen zu brechen. Aber im ersten Jahre des Künstlertheaters ist trotz alledem so Schönes und Großes erreicht worden, daß ein hoher Gewinn für das deutsche Theater zu hoffen war — im nächsten Jahre freilich wurde die Sache, dem Theaterleiter Reinhardt übertragen, zum Geschäft; materielle und moralische Erlebnisse nahmen den Künstlern die Lust, und das Unternehmen des Münchner Künstlertheaters schlief ein, nachdem die Klassiker längst der Operette Platz gemacht hatten und die nackten Beine einer englischen Tänzerinnengruppe die Hauptsache geworden waren.

Man übertrug im ersten Jahre 1908 Fritz Erler die schwerste und schönste Aufgabe, die es auf diesem Gebiete überhaupt gibt, die szenische Ausgestaltung von Goethes „Faust". (Abb. 54.) Im nächsten Jahre die von Shakespeares „Hamlet". Was er in seiner Faustausstattung bot, war vielleicht in manchen Dingen angreifbar, in allen aber genial. Es gibt keine



Abb. 101. Bildnis der Gattin des Künstlers (Zu Seite 96 u. f.)





Abb. 102. Freskostudie (Zu Seite 90 u. ff.)

feststehende Norm für die Gestaltung des „Faust". Jeder wird ihn anders in seiner Phantasie tragen, anderes im Bühnenbilde sehen wollen, jedem wird anderes wichtig sein an der unerschöpflichen Juwelenfülle dieses Dichterwerkes. In gewissem Sinne hat da jeder recht, der das Werk sich innerlich zu eigen gemacht hat, der sowohl, dem eine althergebrachte Gestaltung der Hauptfiguren und Lokalitäten heilig geworden ist, wie jener, der verlangt, daß künstlerische Schöpferkraft aus den Tiefen des Werkes neue und stärkere Wirkungen heraushole. Das letztere wollte und tat Fritz Erler. Er setzte sich oft und kühn über die szenischen Angaben des Dichters oder über die im Texte gegebenen Beschreibungen der Lokalitäten hinweg und wurde darum heftig angefeindet. Vielleicht war er auch wirklich nicht immer im Recht. Aber alles, was er gab, war wohlbegründet in seiner Meinung und konsequent, nichts war leicht genommen und nichts klein. Die „Stimmungen" der Bühnenbilder waren schlechthin wundervoll und wären oft noch wundervoller ausgefallen,



Abb. 103. Knabenbildnis (Zu Seite 96 u. f.)

wäre die Möglichkeit gründlicher Vorbereitung und Ausprobung gegeben gewesen. So entsprach aber — und gar im zweiten Jahre! — durchaus nicht alles den Wünschen und Meinungen des Künstlers, und es kam nicht immer dazu, daß an Stelle des alten Schlendrians vollwertig die neue Tat treten konnte. Erler sagte in einer kleinen Schrift, in der er seine Prinzipien verteidigte, selbst: „Ich weiß, daß nur ein kleiner Teil der beabsichtigten szenischen Wirkungen rein und voll herauskam, nicht aus Mangel an Sorgfalt und Liebe der Beteiligten, sondern weil weder genügend Zeit noch Mittel zu Proben zur Verfügung standen". Und an gleicher Stelle schrieb der Künstler, um die Absichten, die er mit den anderen verfolgte, ganz zu verwirklichen, hätte es längerer und sorgfältigerer szenischer Vorarbeiten bedurft. Es war ein halbes „Impromptu", was damals herauskam, und was trotzdem geleistet wurde, war sehr viel. Vieles ist dauernder Besitz der besten Theater geworden. Man zeigte damals — und Erler in seinem „Faust" wie seinem „Hamlet" zeigte es mit am schönsten — welche hervorragende Rolle die Farbe im Bühnenbilde zu spielen hat, die wohlabgewogene, verteilte Farbe, die mit bestimmten Harmonien und Kontrasten rechnet, im Gegensatze zu der bunten Maskerade, die bisher die meisten Regisseure, besonders in Massenszenen beliebten. Da war die farbige Wirkung ganz dem Zufall und dem Theaterschneider überlassen, der aus seinem „Fundus" herausnahm, was etwa in die Zeit paßte — auch nicht paßte — und den betreffenden Darstellern notdürftig saß. Daß man durch die Farbe des Kostüms (und natürlich auch durch dessen Schnitt) allein schon eine Figur bedeutsam machen oder untergeordnet erscheinen lassen konnte, fiel den wenigsten ein, ebenso das, daß eine hervorragende Gestalt des Dramas möglichst in farbigem Kontrast zum

Hintergrunde stehen muß. Wie oft ist doch dem Regisseur das Kostüm seiner Darsteller nicht bekannt vor der Hauptprobe oder gar vor dem Premierenabend! In ganz neuer Weise wurde die Beleuchtung eingerichtet und zwar vor allem dazu, weiche, dämmerige Stimmungen in kaltem oder warmem Ton, in den feinsten Abschattierungen und Übergängen, zu erzeugen, den Gegensatz von Warm und Kalt, der in der Malerei so wichtig ist, auch im Bühnenbilde immer wieder zu variieren und auszunützen. Massenszenen, wie den Spaziergang am Ostermorgen, die Walpurgisnacht oder die herrlich gelungene Theaterszene im „Hamlet", hat Erler wie seine großen Bilder zu wundersam reich abgetönten farbigen Symphonien ausgestaltet, die für sich allein schon entzückten. Daß er in anderen Dingen vielleicht nur die Minderheit der Zuschauer auf seiner Seite hatte, mag sein; er blieb seinen Grundsätzen treu, auch wo sie vielleicht irrig waren, vor allem dem Grundsatze szenischer Sparsamkeit, das nicht auf der Szene ausführlich noch malen zu wollen, was der Dichter im Text schon beschrieben hat. So erschien Faustens Studierstube, unter der wir



Abb. 104. Der Sohn des Malers. 1913 (Zu Seite 101)

uns nun einmal das „hochgewölbte, enge gotische Zimmer" vorstellen, das uns bis ins letzte Detail des Bücherhaufens, angerauchten Papiers, Tiergerippes und Totenbeins bekannt ist, ein wenig nüchtern und ärmlich möbliert. Aber die Bilder, die sich darin ergaben, waren eindrucksvoll und groß, und allein die Idee, statt der Laterna magica-Projektionen den erhabenen Geist als einfache Lichtwirkung erscheinen zu lassen, war genial. Erler griff die szenische Bemerkung auf: „Es zuckt eine rötliche Flamme", und solange der Erdgeist sprach, zuckte, dank einer geistreich ausgedachten kleinen Maschinerie, die seitdem kein Bühneningenieur mehr missen mag, ein aufregendes, unheimliches rotes Flackern über die Szene. Der Ostermorgen war ein wenig kahl, kein Baum, keine Blütenfülle deutete den treibenden Lenz an. Aber Erler gab wie die Sonne in Faustens Monolog „geputzte Menschen dafür". Ein ganzer, köstlicher



Abb. 105. Fahrendes Volk. 1913. Im Besitz des Kunsthauses Brakl, München (Zu Seite 108)



Abb. 106. Bildnis (Zu Seite 96 u. ff.)

Fries farbenreich gewandeter Gestalten zog vorbei und illustrierte des Meisters Worte, und als am Schluß in der Dämmerung Faust und Wagner allein als dunkle Umrißbilder vor dem matterleuchteten Himmel standen, da war der Sinn des Auftritts unübertrefflich schön betont — ein Schauer ging durch die Szene. In der Szene „Wald und Höhle“ fehlte der Wald und fehlte die Höhle; man sah nur einen Prospekt mit alpiner Szenerie, aber packend war die Stimmung der Öde und Einsamkeit gegeben. Man konnte einzelne dieser Beschränkungen des Bühnenbildes ein wenig übertrieben finden — etwas Ganzes, Geschlossenes und etwas, das der Grundstimmung des Werkes gerecht wurde, gab der Künstler immer. Wenn er in Nebendingen etwa einmal einen Widerspruch gerechtfertigt erscheinen ließ, entschädigte er an Hauptstellen des Dramas durch Eindrücke von nie gesehener Tiefe und ebenso dadurch, daß er für eine schnelle Verwandlung in dem szenenreichen Werke mit so viel Geist wie technischem Geschick sorgte. Über seine Einrichtung und seine Absichten bei der Gestaltung der Bühne sagt er selbst:

„Für den ganzen ‚Faust‘ wurden nur zwei sehr bescheiden gemalte Hintergründe verwendet. Alles übrige wurde mit einem weißen und einem schwarzen Grund durch das Licht allein bestritten. — Für die Mittelbühne wählte ich zwei leicht verschiebbare massive Wände. Indem ich sie als Grundmauern aus einem in farbigen grauen Tönen spielenden Stein charakterisierte, machte ich sie für alle Faustszenen tauglich. Sie konnten Mauern, Kerker- und Keller-, Kirchen- und Hauswände und gar wohl auch das Innere von mittelalterlichen Zimmern darstellen, und ich gewann damit außerdem neben der Schnelligkeit der Szenenverwandlung ein durch das ganze Mysterium gehendes, koloristisches Motiv, das die Einheit der Farbenstimmung für alle Szenen im einzelnen und untereinander garantierte. Besonderen Wert legte ich darauf, daß die Mauern durchaus plastisch und fest waren, um den Darstellern alle Möglichkeiten für ihr Spiel zu geben. Die alte Schauspielerregel ‚Weg von der



Abb. 107. Sitzungssaal der Münchner Rückversicherungsgesellschaft mit den Erlerschen Fresken. 1912-1913
(Zu Seite 92 u. f.)

Kulisse!' sollte keine Geltung haben. Das Mittel, durch fortwährendes Verschieben der Mauern im Verein mit dem beweglichen Proszenium die Raumverhältnisse Szene für Szene schnell und leicht zu ändern, habe ich schon berührt. Keineswegs kam es mir darauf an, durch abrupte und untereinander total verschiedene Szenerien die Handlung von Szene zu Szene zu zerhacken, sondern vielmehr das Spiel, gleichsam wie im Traum aus einer Szene in die andere gleiten zu lassen, indem die Lokalität zwar verändert, aber der vorhergehenden verwandt erschien. Den Raum zwischen dem Proszenium wollte ich als eine möglichst neutrale Zone zwischen Zuschauer und der vorgestellten Welt auf der Bühne behandeln. Die Färbung der Wände und der Decke des Proszeniums war denn auch neutral grau, die Architektur zeitlos, der Boden war als Plattenboden charakterisiert und blieb durch alle Szenen des Mysteriums, ob Kirche, Zimmer oder freies Feld dargestellt wurde, liegen. Diese ‚neutrale Zone' halte ich, wie man sie auch hervorbringt, für unumgänglich notwendig. Es zeigt sich das namentlich, wenn Vegetation auf der Bühne verlangt wird. In diesem Falle wird das unmittelbare Zusammenstoßen von Vorhang und der Welt des Scheins unerträglich."

Die hier von Erler beschriebenen und in der Hauptsache von ihm allein erfundenen szenischen Mittel haben sich denn auch vorzüglich bewährt und mit unerschöpflicher Vielseitigkeit verwenden lassen, nicht nur in „Faust" und „Hamlet" etwa, sondern bei fast allen Bühnendichtungen, die aufgeführt wurden. Mag sein, daß die grundsätzliche Verwendung der



Abb. 108. Fresko aus dem Sitzungssaal der Münchner Rückversicherungsgesellschaft. 1912—1913
(Zu Seite 92 u. f.)

„verschiebbaren Wände" eine gewisse Monotonie in die Bilder brachte — einzelne der Maler, welche die verschiedenen Werke ausstatteten, bewiesen allerdings sehr wohl, daß sich diese vermeiden ließ — die Bühnenbilder wurden durch diesen Zwang zur Einfachheit auch groß, oft monumental groß. Und einige von Erlers Bühnenbildern im besonderen wird keiner wieder vergessen, der sie noch vor der Verflachung durch die Reinhardtsche Routine im zweiten Jahre gesehen hat. Als sich im „Faust" zum ersten Male der Vorhang zerteilte zum Prolog im Himmel, ging es wie ein Rauschen durch den Zuschauerraum. Der Himmel war mit den allereinfachsten Mitteln zu einem Lichtwunder gemacht, und im Vordergrunde erhoben sich in imposanter Unbeweglichkeit jene drei Riesen mit nackten Schultern und Oberarmen, in Eisen gewappnet, jeder sein mächtig Cherubschwert mit den Eisenhandschuhen vor sich haltend, eiserne Flügel an den Schultern: die Erzengel! Das waren andere Gesellen, als die Herrschaften im weißen Faltenhemd, die sonst bei Faustaufführungen auftraten, sie wirkten schier doppelt lebensgroß in der künstlich verkleinerten Bühne, und „des Chaos wunderlicher Sohn" zu ihren Füßen erschien wie ein mißfarbiges Häufchen Unrat. Ehern rollte der unsterbliche Lobgesang der drei durch den Saal, mit nie erhörter Feierlichkeit, ein Auftakt zu Goethes Meisterwerk, der nicht grandioser hätte ausfallen



Abb. 109. Teil aus dem nebenstehenden Fresko des Sitzungssaales der Münchner Rückversicherungsgesellschaft. 1912—1913 (Zu Seite 92 u. f.)

können. Erler hatte es verstanden, die Erzengel nicht nur malerisch schön zu „kostümieren", sondern auch, sie durch verschiedene, mit viel Geist ersonnene Hilfsmittel als Riesen erscheinen zu lassen, obwohl nur drei mittelgroße Schauspieler in den Cherubrüstungen steckten. Und jedes Ding im Drama war mit gleicher Liebe vorbereitet, jedes Gewand, bis zur letzten Nestel durchdacht, war künstlerische Erfindung. Es ist eine wahre Lust, in den zahllosen farbigen Entwürfen Erlers zu „Faust" und „Hamlet" zu blättern; viele davon haben den Reiz von selbständigen Kunstwerken, keines aber ist eine herkömmliche „Figurine", jedes Statisten Erscheinung wurde genau im Bilde festgelegt. Ernster konnte man die Aufgabe nicht anpacken, und neben dieser intensiven Hingabe an die Sache verschwand alles als unwesentlich, was einer mit Recht oder Unrecht an Einzelheiten aussetzen mochte. Manches Kostüm war natürlich „mehr Erler als Goethe", auch manche Szenerie. Die Erscheinungen von Faust, Mephisto und Gretchen entsprachen vielleicht nicht den Vorstellungen der meisten, und es wurde scharf getadelt, daß Erler die Gestalten ins Kleid des 15. Jahrhunderts, also in gotische, lange und faltige Gewänder steckte, während der historische Faust zu Melanchthons Zeiten lebte. Erler weist aber mit Recht darauf hin, daß die Dichtung selbst zeitlos ist und im Grunde in jedem Jahrhundert spielt. Er wollte jede Erscheinung, jede Gebärde groß und denkwürdig haben, ebenso jedes Gerät. Die Theaterspielzeuge aus der Requisitenkammer ließ er nicht zu, alles, womit die Darsteller auf der Bühne hantierten, mußte bemerkenswert und sofort mit bloßem Auge sichtbar sein. Typisch war z. B. dafür das Spinnrad Gretchens, das freilich nicht einem Modell aus der Schwarzwälder Spinnstube entsprach, im übrigen in manchen Ländern und zu manchen Zeiten in ganz ähnlicher

Gestalt verwendet wurde. Die Maßstäbe des Geräts gingen freilich ein wenig über das Gebräuchliche hinaus, dafür sah man aber auch von jedem Platze auf den ersten Blick und ohne daß der Beleuchtungsinspektor seinen Scheinwerfer auf die Gruppe richtete, daß Gretchen spann. Der Künstler ließ alle Nebendinge, jedes Möbelstück usw. weg und zeigte nichts als das unruhvolle, liebende Kind, das zur Arbeit am Spinnrade singt. Und hier hatte er ganz gewiß recht.

Vorzüglich gelungen war, wie gesagt, die Schar der Spaziergänger vor dem Tor, unter denen auch nicht eine gleichgültige Gestalt auftrat, war Auerbachs Keller mit einem Nichts von Ausstattung in Stimmung gesetzt, Marthe Schwerdtleins Stube, ein wenig zu pompös vielleicht der Garten der Frau Schwerdtlein mit seinen Spalieren und seinem reichen Blumenflor. Erler hatte hier einfach



Abb. 110. Fresko im Sitzungssaal der Münchner Rückversicherungsgesellschaft. 1912—1913 (Zu Seite 92 u. f.)



Abb. 111. Fresko aus dem Sitzungssaal der Münchner Rückversicherungsgesellschaft. 1912—1913
(Zu Seite 92 u. f.)

das künstlerische Bedürfnis gehabt, die Reihe der schlichten Bühnenbilder durch eine etwas reichere Szenerie zu unterbrechen und dem Garten am Zwinger, in dem sich Paare finden und verlieren, mehr räumliche Weite zu geben. Mit großem Geschick zusammengestellt war dann die Dekoration für die Szene am Brunnen, am Zwinger vor dem Andachtsbild und die Straße vor Gretchens Türe. Hier bewährten sich die verschiebbaren Mauern wahrhaft glänzend, ganz bescheidene Zutaten genügten vollkommen für die Illusion. Das Eindrucksvollste von allem war der Dom. Man sah nichts als einen gotischen Bogen, einen runden Pfeiler, ein großes Kerzengestell links vorne und im Hintergrunde schwarzes Dunkel, aus dem einzelne Lichter glühten. Ein paar von rückwärts gesehene Betergestalten gaben den Eindruck einer großen Menge von Andächtigen und die dunklen Schatten des Hintergrundes — ein schwarzer Vorhang, sonst nichts! — den eines ungeheuren lichtlosen Raumes, aus dem Schauer der Ehrfurcht und der Andacht — in den Zuschauerraum hinüberwehten. (Abb. 54.) Fast noch geringer war der Aufwand, der für die „Walpurgisnacht" entfaltet wurde, eine Sache, die den Bühneningenieuren immer schweres Kopfweh macht, und zu der sie ihre sämtlichen Künste an Prospekten und Maschinen spielen zu lassen pflegen. Der Raum war fast leer, aber horizontal abgestuft, und auf der schmalen Mittelbühne drängt sich das umhertollende Hexenvolk im Dunkel zusammen, von flackerndem Feuerschein überglüht — ich habe noch in keiner Aufführung einen wirksameren, wilderen Hexensabbat gesehen als den auf dem kleinen Münchner Künstlertheater und



Abb. 112. Fresko aus dem Sitzungssaal der Münchner Rückversicherungsgesellschaft. 1912–1913
(Zu Seite 92 u. f.)

glaube nicht, daß viel mehr als zwei Dutzend Personen auf der Szene waren. Sehr einfach war dann wieder Gretchens Kerker — hier sprach nur der Dichter in ergreifender Herrlichkeit.

Die Faustausstattung Fritz Erlers — das Wort Ausstattung deckt freilich die Sache schlecht, die mehr als das bedeutet, nämlich eine vollkommene Durchdringung des Dichterwerkes mit malerischem Geist! — diese Faustausstattung hat auf viele als Offenbarung gewirkt, mag auch nicht alles gleich vollkommen gewesen und man sich hin und wieder grausamlich aus einem liebgewordenen Vorstellungskreise gestoßen gefühlt haben. Wer aber hinterher eine herkömmliche Faustaufführung sah, nach der alten Butzenscheibenromantik aufgemacht, hat dem Maler, der so selbstherrlich seine eigenen Wege ging, wohl manches abgebeten.

Nach den gleichen Grundsätzen durchgearbeitet, wenn auch sozusagen auf eine andere Tonart und zwar auf eine reichere Farbenskala gestimmt, war Fritz Erlers Ausgestaltung des „Hamlet". Auch sie begann mit einem packenden Auftakt, wie der „Faust": Die Terrasse von Helsingör in eisiger Mitternacht. Alles in blauem Ton, von dem ein mächtiger Feuerkorb mit rotlodernder Glut auf der einen Zinne drastisch abstach. Die ganze Szene bestand aus einer schneebedeckten niederen Mauer mit einem Halbdutzend schneebedeckter Zinnen, jenem Feuerkorb und einem primitiven, auf die einfachste Form zurückgeführten Geschütz. Einfache weiße Schneepolster aus Watte auf Zinnen und Geschütz täuschten tiefen Winter vor — ein Irrtum übrigens, denn die Szene spielt nicht im Winter,



Abb. 113. Fresko aus dem Sitzungssaal der Münchner Rückversicherungsgesellschaft (Zu Seite 92 u. f.)

wenn es auch „bitter kalt“ ist. Aber das ist schließlich eine Freiheit, die sich der Maler nehmen durfte, um eines der packendsten Bühnenbilder zu gewinnen, die je erzielt wurden. Ein Blick auf die Szene, und man fühlte sich in einer anderen Welt, aber nicht einer Welt des Theaters. Das war halbgeträumte Wirklichkeit, kein Abbild! Von reichem Vielklang der Farben waren die Säle im Schloß, vor allem die Schauspielszene, das Theater im Theater, das so enorme räumlich-technische Schwierigkeiten bietet und gar auf einer lächerlich kleinen Bühne. Die Ordnung der Gruppen nach Farbenwirkung, die Abstimmung der prunkvollen Polyphonie auf einen Hauptton Rot, war meisterhaft gemacht. Im „Hamlet“ wirkte Erler überhaupt mit einer reicheren Farbigkeit von Anfang an — den „Faust“, den er durchaus als Mysterium auffaßte und in jener Schrift auch so bezeichnet, behandelte er auch in dieser Beziehung strenger. Auf seine Schiebewände verzichtete er freilich nicht, sondern zeigte erst recht, wie mannigfach sie zu benutzen sind — so z. B. im Zimmer der Königin mit den archaistischen Wandteppichen — hier belebte ein kleines Stückchen Malerei die Szene in geradezu merkwürdiger Weise und gab ihr den geforderten historischen Charakter besser, als es sonst ein Theatermaler mit dem zehnfachen Aufwand an Stilwitzen und histo-



Abb. 114. Herbst. 1920





Abb. 115. Belagerte Stadt. 1913 (Zu Seite 147)

rischer Gelehrsamkeit gelingt. Auch der Friedhof im fünften Aufzug war so ganz anders und um so vieles besser, als man ihn sonst zu sehen gewöhnt war. Ein paar Grabmäler nur von lapidarer Auffassung, urzeitlich-groß, waren zu sehen, und man konnte gerade an dieser Szenerie beobachten, wie sehr Erler recht hat mit seinem Grundsatz, Geräte, Versatzstücke, überhaupt alle besonders zu betonenden Einzelheiten im Bühnenbilde, so groß und wuchtig wie nur möglich zu machen, so daß sie für sich selbst sprechen und nicht erst mit angestrengten Augen im Bühnenhalbdunkel entdeckt werden müssen. Bis zu einem gewissen Grade haben die Requisitenmacher unserer Schaubühnen das ja wohl immer gewußt — und immer wieder vernachlässigt, zumal wenn es Massen und alles das anging, was die handelnden Personen in der Hand tragen. Im Münchner Künstlertheater wurde kühn und konsequent mit allem Spielzeugformat gebrochen, und man sah deutlich, wie das größere und leichter sichtbare Gerät dann auch von selbst zu größeren und drastischeren Bewegungen der Darsteller führte. —

Nicht ohne triftigen Grund ist hier von Erlers Tätigkeit fürs Münchner Künstlertheater so ausführlich die Rede gewesen. Sie bedeutete nicht etwa nur eine Episode in seinem vielseitigen Schaffen, sondern ein Ding, das seine schöpferische Natur im Tiefsten bewegte und an das er eine Arbeitsmenge wandte, die in gar keinem Verhältnis zu dem augenblicklichen Erfolge stand. Er bewies mit dieser Tätigkeit eine Seite seiner Begabung, die allein genügt hätte, die fruchtbarste künstlerische Existenz zu begründen, und bewies weiter, daß jene künstlerische Vielseitigkeit doch von einer starken Harmonie zusammengehalten ist. Der des Erlerschen Stils! Dieser Stil aber ist keine konstruierte, keine angelernte und angewöhnte Formel, er ist reiner, unmittelbarer Ausdruck einer Natur, die sich so geben muß, wie sie ist, ob nun der Künstler an Kleinem oder im Großen arbeitet, mit den Mitteln der Graphik, des Porträtisten, der Monumentalmalerei, ob er die lebendigen und optischen Mittel des Theaters anwendet oder nur seine Phantasie in den Dienst einer Festfreude stellt. Fritz Erler ist immer ein Ganzer, ein Eigener gewesen, und da das Gebiet groß ist, auf dem er sich betätigte, ist auch dieser Ruhm kein kleiner!



Abb. 116. Studie

Die vorstehenden Bogen wurden geschrieben in den heißen Sommertagen des Jahres 1914, als unsere Heere ausgezogen waren, Deutschlands Gegenwart und Zukunft gegen eine Welt von hartgesinnten und haßerfüllten Feinden zu wahren. Die Glut einer heiligen, opferfrohen Begeisterung, die zwei Millionen Freiwilliger zu den Fahnen trieb, wehte durchs ganze Land, die Kunde von gewaltigen Heldentaten erschütterte unser Herz, und das alles gab uns eine frohe und blinde Zuversicht, die auch das Unmögliche noch möglich glaubte. Nicht die Begeisterung für den Krieg an sich durchglühte das deutsche Volk — wahrlich nicht! — aber die Begeisterung für die Helden, die es draußen kämpfend wußte, für ihre Opfer, für ihre Taten. Und je riesenhafter der Kampf wurde, je mehr wir hörten von dem Ungeahnten, Ungeheuerlichen, das dieser mit allen Mitteln der modernen Technik und dem Aufwand von Millionenheeren geführte Weltkrieg vom einzelnen Kämpfer verlangte, je tiefer wurde in allen Denkenden und Empfindenden Deutschlands das Gefühl für unsere Brüder an der Front, je stärker spürten wir das Maßstablose, mit bisher gekannten Mitteln nicht Auszudrückende ihrer Leistungen.



Abb. 117. Warneton. Zeichnung. 1914 (Zu Seite 136)

Das zeigte sich in den Künsten auch. Alle überkommene Form der Kriegslyrik zerbrach an der Größe der Geschehnisse. Es wurde mehr gedichtet als je, aber unsagbar Weniges reichte über den Tag hinaus, das meiste konnte nur für den Augenblick einen Zweck erfüllen, den Zweck, Dank auszusprechen denen da draußen und denen im Lande den Willen zum Aus-



Abb. 118. Tod von Ypern. Aquarell. 1914 (Zu Seite 136)

halten zu stählen. Auch die bildenden Künste, vor allem die Maler, standen vor neuen, in ihrer Gewaltigkeit zurückschreckenden Problemen. Dies Große war nicht mit den Handgriffen der alten Kriegskunst, der herkömmlichen Schlachtenmalerei anzupacken — vor allem schon darum, weil dieser Krieg im Sinne jener alten Schlachtenmalerei, wie sie etwa in der Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses einst ihre Triumphe feierte, nicht „malerisch" war. Die bunten Farben fehlten ihm, die äußerlich heroische Gebärde, das Dramatische ritterlicher Handgemenge und fröhlicher Reiterattacken. Diese Dinge kamen wohl häufig genug und großartig genug vor, ihre Darstellung aber konnte nur Episodisches aus diesem Völkerringen herausgreifen, den Krieg selbst in seiner ganzen grandiosen Fürchter-



Abb. 119. Ansprache vor dem Sturm. 1915. Berlin, Nationalgalerie (Zu Seite 144)

lichkeit bedeuteten sie nicht. Dieser Krieg kroch in den Boden und machte seine Helden unsichtbar, das Schlachtfeld war leer, auf ungeheure Entfernungen überschütteten die Kämpfenden einander mit eisernem Hagel, mit Tod und Feuer. Viele der Geschicktesten von den Malern und Zeichnern versagten — ihre Schilderungen packten nicht, sie erzählten nur Einzelheiten, mehr oder minder fesselnde, nichts vom Ganzen, von seiner stürmischen Wucht, seiner herzenerschütternden Tragik. Nur ein paar Auserlesene verstanden es, uns von dem zu reden, ihr gewaltiges inneres Erleben im Bilde mitzuteilen, und zu diesen gehörte Fritz Erler.



Abb 120. Im Lazarett. 1914. Breslau, Museum (Zu Seite 145)

Er war nie Soldat gewesen, aber ihn ergriff jetzt die Erscheinung des feldgrauen Kämpfers, der unerschütterlich war in Tat und Dulden, mit elementarer Macht. Er erkannte das Typische in ihm, das auch das Große war und das Schöne in einer Welt voll grausenhafter Verzerrung und Häßlichkeit. Und seine Kunst gestaltete nun auch den Typus dieses deutschen Kriegers, ernst, stark, mit verhaltenem Pathos, gestaltete ihn in



Abb. 121. In Reservestellung vor Ypern. Gemälde. 1915 (Zu Seite 146)
Verlag der Vereinigung der Kunstfreunde Ad. O. Troitzsch, Berlin-Schöneberg

Liebe bewundernd und von Mitleid durchschauert. Diese seine Liebe und sein heißes Mitgefühl gehörte von den ersten Kriegstagen an unseren Feldgrauen, seit er sie zum erstenmal todesbereit und mit eherner Zuversicht in langen Zügen dem Kampfe entgegenschreiten gesehen. Trotziger Ernst, nicht leichtherzige Hurrastimmung bekundet sich in den außerordentlich zahlreichen Kriegsbildern Erlers aus Front und Etappe, Schützengraben und Lazarett. Ein feierlicher Rhythmus geht durch die Gesamtheit dieses Werkes, ein monumentaler Zug auch durch die wenigst umfangreichen dieser Bilder.

Erlers Kunst war immer durchaus männlich gewesen, gerade auch in seiner Schilderung des Weibes — jetzt wurde der Mann, wie er ihn als



Abb. 122. Abendsegen in Herlies. Zeichnung. 1914 (Zu Seite 133)

Kriegsmaler draußen erlebte, ihr ausschließliches Objekt, und der Künstler in ihm hatte daran ebensolchen Anteil wie der Mensch. Mit auflodernder Begeisterung empfand er dies Aufstehen eines ganzen Volkes, das um sein bedrohtes Dasein rang, empfand er das Wesen und Schicksal des Soldaten überhaupt, der Tod und Leiden hinnimmt für seine Volks-

gemeinschaft. Auch nach Äußerungen des Hasses, nach irgend einer Verächtlichmachung feindlicher Krieger würde einer, falls er solche in Erlers Kriegsbildern vermutete, vergeblich suchen. Er verstand auch sie, wie sie waren und wie sie duldeten, gleichviel welche Mächte sie in den Kampf getrieben hatten. Das zählt auch zu dem Merkwürdigen und Wertvollen an Fritz Erlers Kriegskunst: sie ist national, deutsch durch und durch, aber es fehlt ihr jeder „nationalistische" Unterton; es ist Weltgeschehen, das ihn inspiriert, der Teil vom Weltgeschehen, der uns Deutschen so unerhörtes Leid gebracht hat, aber nichts weniger als die Bewunderung für den „frischen, fröhlichen" Krieg. Gerade dessen grausame Furchtbarkeit finden wir in seinen Bildern immer wieder betont, die brandgeschwärzten Ruinen von Wohnstätten und Kirchen, in die er uns führt, sprechen dort ebenso eindringlich zu uns wie die blutigen Kriegergestalten. Jeder Denkfähige und menschlich Empfindende unter unseren Feinden, deren Mehrzahl freilich heute noch ein idiotischer und ungerechter Haß aufpeitscht, müßte von den Denkmälern, die Erler deutschem Heldentum setzte, ebenso erschüttert werden wie wir und im Grunde darin auch eine Ehrung der Tapferen seines eigenen Volkes sehen. Je höher der Feind steht, mit dem ich ringe, desto höher auch wächst meine eigene Ehre.

Fritz Erler, der schon mehrfach zur Vertretung seiner künstlerischen Meinung mit Erfolg und Gewandtheit die Feder geführt, hat im Januar 1917 in einem Aufsatz für die „Süddeutschen Monatshefte" von seiner Kriegskunst und von Kriegskunst überhaupt gesprochen. Ein Abschnitt aus diesen schwerwiegenden und leidenschaftdurchbebten Erörterungen kann uns besser, als dies die Worte eines Nachfühlenden vermögen, klar machen, wie der Künstler den Krieg erlebte und was Ziel und Seele seiner Kriegsmalerei war. Er war im Oktober 1914 mit den Freisinger Jägern hinausgefahren und hatte dann zunächst den Krieg in der Gegend bei Lille aus schauerlichster Nähe gesehen. Darüber schreibt er:

„Ihr schlanken, eckigen Jägergestalten, ihr nordischen Köpfe mit den geringelten, freiwachsenden blonden Vollbärten bei Ten Briel; ihr vierschrötigen Kanoniere im Walde von Werlinghem, eure Umrisse, mir vertraut seit Jahren vom bayrischen See, nun erst ganz erkannt; ihr blutenden und verendenden Wehrmänner mit großen Handwerkerhänden, langgestreckt auf euren Matratzen wie auf alten Heldensärgen; ihr Schatten an der zerschossenen, quiekenden Kirchenorgel beim „Abendsegen" in Herlies; du einsamer Offizier, letzter Bewohner des Dorfes, mit deinen durchfurchten Zügen, wie ergraut vom Alleinsein, in den Kellern des zusammenstürzenden Thélus ausdauernd am Telephon — ich werde euch nie vergessen! Und später, ihr Feldgrauen, auf dem Hintergrund der mittelalterlichen Kathedralen, neben den steinernen Masken, die eurem Antlitz so seltsam familienähnlich waren, ihr Phantome auf der Nebelwand des flandrischen Herbstes, und ihr, Umrisse aus Thule, vor dem Abenddämmern der Seeluft, ich werde immer eure gotischen Gestalten sehen aus der Feuerlinie sich zurückschleppen, verstört, aus furchtbaren Wunden schweißend, doch ohne Schmerzenslaut, mit zusammengebissenen Zähnen. Und ein Jahr später: ihr Pioniere aus den ertrinkenden, tiefbraunen Gräben von Etain unter dem kalten Morgenstern mit euren Grubenlampen, ihr blassen Erscheinungen, weißlich wie aus neuen Freskogemälden, in dem Gewirr von Kreidehöhlen



Abb. 123. Der Kompagnieführer. 1917 (Zu Seite 146)

und Gängen bei Cernay, ihr seid mir gegenwärtig, ihr verfolgt mich, bis eure eigenste Gestalt deutlich wird und endlich sich verdichtet zu dem Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun."

So sah und erlebte Erler den Krieg, so hat er ihn gemalt. Aus jedem Wort jener Sätze spürt man die Art seines Fühlens den Kriegsereignissen gegenüber, seiner Kunst. Und in jenen Sätzen spürt man auch seinen künstlerischen Stil, wie er ihn vordem geübt hat und ihn nun an einer neuen Aufgabe erprobte, ein Werk schaffend, das zwar mit einer gewissen Geschlossenheit dasteht in seiner Gesamtarbeit, aber nicht einen Zoll breit abweicht von der zäh fest gehaltenen Linie seiner Entwicklung. Im Gegenteil: wer Erlers Malerei von Anfang an verfolgt, wird in seinen Kriegsbildern vielfach gerade jene Züge verstärkt wiederfinden, die uns die Arbeiten des jungen Erler so sympathisch und merkwürdig machten, die Liebe zum Nordisch-Germanischen, zur Gotik, den Zug zu einem übersinnlichen Erfassen der Erscheinungen unseres Lebens. Er hat draußen auf dem Marsch und im Quartier, wie auf den Verbandplätzen etwas erkannt, was gerade in den letzten Jahren der Vorkriegszeit mit ihrem übermütigen, brutalen Genuß und ihrem spielerischen, anmaßenden Ästhetentum im Lande nicht mehr allzuoft zu sehen war, den Mann in des Wortes reinster und verwegenster Bedeutung, und an den denkt er, wenn er sagt: „wer es einmal draußen wieder gesehen hat, das deutsche Gesicht, dem wird es gegenwärtig bleiben, wird innerlich dauern und wird Gestalt werden wollen."

Ein namenloses Unglück, wie es seit Karthagos Fall kein anderes Volk traf, hat das deutsche Gesicht heute verzerrt, verzerrt in Not, Grimm, Haß und Verwirrung. Aber auch die Zeit wird kommen, wo es seine wahre Miene, seine unverstellten Züge wieder zeigt. Und dann werden uns jene Bilder wieder aufs neue und mit doppelter Gewalt



Abb. 124. In der Regennacht werden die Straßen lebendig. Zeichnung. 1914 (Zu Seite 144)
Verlag der Vereinigten Kunstinstitute A.-G. vorm. Otto Troitzsch, Berlin-Schöneberg

ergreifen. In der Gegenwart löst ja jede Erinnerung an den Krieg vor allem nur ein Gefühl in uns aus: Schmerz um die fruchtlos gebrachten Opfer und durchlittenen Qualen! Aber wenn das blutigste Leid vernarbt und die gegenwärtige Wirrnis gelöst ist, dann werden uns jene Erinnerungen etwas Heiliges und Stärkendes sein, und es wird uns das Werk der wenigen Künstler, die den Krieg in seinem wahren Wesen erfaßt haben, wie Erler, aufrichten und mit Zuversicht erfüllen. Denn das Ungeheure der geleisteten Taten, das heute so viele unter der Größe unseres Elends und verwirrt durch die Stürme eines sinnlos aufgepeitschten

Hasses nicht mehr sehen wollen, gibt uns ein Recht zur Zuversicht — trotz alledem!

Die Dutzende von Erlers Kriegsbildern von wandgroßen Monumentalgemälden bis zu kleineren Soldatenbildnissen und mäßig umfangreichen Aquarellen bilden zusammen eine erschütternde Chronik des Krieges — nicht indem sie dessen Geschehnisse in historischer Folge erfassen, sondern indem sie das, was der Krieg unsern Feldgrauen an Erlebnissen und Leiden brachte, zum Typischen erhoben wiedergeben, soweit es immer nur dem Künstler zugänglich und malerisch anzupacken war. Im Mittelpunkte steht mit Recht der deutsche Infanterist, der ja auch das Größte und Schwerste zu leisten und zu dulden hatte. Vor dem Sturm, im Sturm, nach dem Sturm ist er geschildert, kampfbereit, mit fiebernden Pulsen auf das Zeichen zum Angriff wartend, erschöpft und blutig heimkehrend ins Quartier oder im Todesschlaf daliegend im Grauen der zerschossenen Gräben.

Eine Auslese dieser Schilderungen nach Aquarellen hat Erler zunächst in einer Mappe herausgegeben, zusammen mit seinem alten Arbeitskameraden Ferdinand Spiegel, der ihm schon früher bei großen Monumentalaufgaben ein Helfer gewesen und auch in der Liller Kriegszeit von den gleichen starken Eindrücken bewegt war, wie Erler. „Wo kommst Du her im roten Kleid?" heißt eins der Bilder. (Abb. 126.) Eine Bahnhofhalle, deren Eisenkonstruktion in der genialen Art, in der Erler immer das Architektonische zu gestalten weiß, auch hier zu einem Hintergrund von Bedeutung gemacht ist. Ein Zug mit Verwundeten ist eingefahren, und im Vordergrunde steht ungebeugt aufrecht ein bayrischer Jäger, den wunden, geschienten Arm in der Binde, das Haupt verbunden, im Antlitz tapfer verbissenen Schmerz, Blut auf dem umgehängten Mantel. Diese Gestalt eines einzelnen, Namenlosen, drückt den Dank, die Bewunderung und das glühende Mitgefühl für Millionen, die auch so im roten Kleid von der Front kommen, unübertrefflich ergreifend aus. „Warneton" heißt ein anderes Blatt: ein Lastauto führt verwundete und abgekämpfte Soldaten durch eine brennende, in Qualm gehüllte Ortschaft vom Kampfplatz zurück. (Abb. 117.) Sie sitzen alle in gleicher Haltung, erschöpft und bewegungslos nebeneinander auf dem schweren Gefährt, und dieser Parallelismus der Gestalten weckt den Eindruck einer ungeheuren Zahl. „Der Tod von Ypern": ein ödes Schlachtfeld unter grünlichem Spätabendhimmel, den ein Baumast, auf den irgend eine Explosion blutige Fetzen geschleudert hat, durchschneidet; im Vordergrunde ruhen, dicht aneinander gedrängt — auch hier weckt das Nebeneinander weniger Gestalten den Eindruck einer Masse! —, tote Engländer, Weiße und Schwarze. (Abb. 118.) Es sind nicht „tote Feinde" — es sind tote Menschen, die der Maler dargestellt hat, mit der Objektivität, die ihm ein über Haß und Liebe siegendes, tiefes Erleben der Kriegsschrecken schenkte. Das Motto „Durch Mitleid wissend" steht unsichtbar unter allen diesen Schildereien, die keine Überhebung aus dem Siegergefühl heraus — als diese Bilder entstanden, waren wir ja noch siegreich an allen Fronten! —, keine Verachtung des Feindes kennen. Wenn Erler in dem Bilde „Geschlagen" eine Gruppe gefangener Russen aller Völkertypen des russischen Reiches malte, in dem Bilde „Die Zitadelle von Lille" eine Anzahl gefangener französischer Zivilisten, in dem phan-



Abb. 125. Deutscher im Osten. 1916 (Zu Seite 138)

tastisch grauenvollen „Konzentrationslager für Geschlechtskranke“ eine Schar unseliger Weiber, die ein deutscher Militärarzt besucht —: nichts von Haß und Geringschätzung, immer menschliches Verstehen und Mitleid. Gerade darin auch ist Erler grunddeutsch, daß die hysterische Gehässigkeit, die es Franzosen und Briten möglich macht, das ganze feindliche Volk mit Schimpfwörtern, wie Boches und Hunnen, zu bezeichnen und in der Welt zu verleumden, in ihm keinen Raum findet, daß ihm das Gefühl fremd ist, das es jenen ermöglicht, den Haß weit über den Kampf hinaus auszudehnen und ihn so auch beim Gegner zu verewigen. Er sagt von den Schrecken des Krieges und von der Herrlichkeit des kämpfenden deutschen Mannes — dort ohne phrasenreichen Pazifismus, der das Ungeheuer Mensch nicht kennt und in Utopien lebt — hier ohne chauvinistischen Grimm, der verkennt, daß im Kriege die Völker doch nur die Opfer unaufhaltbarer Geschicke sind und daß das verehrungswürdigste von allen Opfern der kämpfende und blutende Soldat ist. Ein Blatt, das in seiner trostlosen Wehmut so recht ein Ergebnis jenes höheren Mitleides ist, nennt sich „Im Seuchenviertel“ (Podhayce): ein ödes Vorstadtquartier mit ausgestorbenen ebenerdigen Häuschen. Vorn an einem Brunnen, aus dessen Tiefe vielleicht gerade die Kriegsseuche gestiegen ist, sitzt, in Lumpen und abgemagert zum Skelett, ein Weib, das Zerrbild eines Weibes, stumpf und ohne Hoffnung vor sich hinstarrend, eine, die auf ihr Ende wartet. Undeutliche, dunkle Haufen auf der Erde — Schmutz oder Leichen? — und in der Luft ein Schwarm von Krähen. Das ist der Krieg, Verwüstung und Massensterben, unpathetisch und doch schrecklicher als die Schrecken des männermordenden Kampfes, in dem der Krieger doch wenigstens mit sichtbaren Gegnern ficht und sein Leben teuer verkauft.

Eine ganze Reihe von Bildern Fritz Erlers gilt dem „Grabenkrieg“ im Westen und im Osten, in Einzeltypen von Soldaten mit Stahlhelm und Handgranaten, um die wie malerisches Schlinggewächs sich fast ornamental die Fetzen von zerrissenem Stacheldraht ranken und in charakteristischen mehrfigurigen Bildern. Oft gibt eine einzelne jener Kriegergestalten an Eindruck unglaublich viel — sie sind individuell genug gefaßt, um als Bildnisse zu gelten, aber als Bildnisse jener knorrigen und unerschütterlichen Germanen, denen Erler das Ganze seiner Kriegskunst widmet. Dann ein wenig Beiwerk, Trümmer von Gräben und Gebäuden, und aus der Einzelfigur wird ein Bild, ein betontes Geschehnis. Da ein wettergebräunter junger Soldat in voller Kampfausrüstung, niederblickend auf Trümmer, aus denen die wabernde Lohe alles gefressen hat, was brennbar war — „Erobertes Dorf“ heißt das Gemälde; nichts spricht von Feind und Kampf als ein durchlöcherter französischer Stahlhelm, der an einem Pfosten hängt — und doch erzählt das Ganze mit anregender Eindringlichkeit von furchtbarem Ringen, wie verziehende schwarze Wolkenmassen über feuchter Erde von einem niedergegangenen Gewitter erzählen. Ein andermal ein schlafender blonder Soldat, der den Helm an sich gepreßt hat, wie einer, der einschlief, bereit, jeden Augenblick zu neuen Kämpfen aufzuspringen — er liegt in einer alten Holzkirche, von deren Altar ein geschwärzter Heiliger byzantinischen Stils niederblickt. (Abb. 125.) Ein strammer Scharfschütze an der Fernrohrbüchse im Schützengraben — das Urbild des kraftvollen bayrischen Oberländlers; daneben die

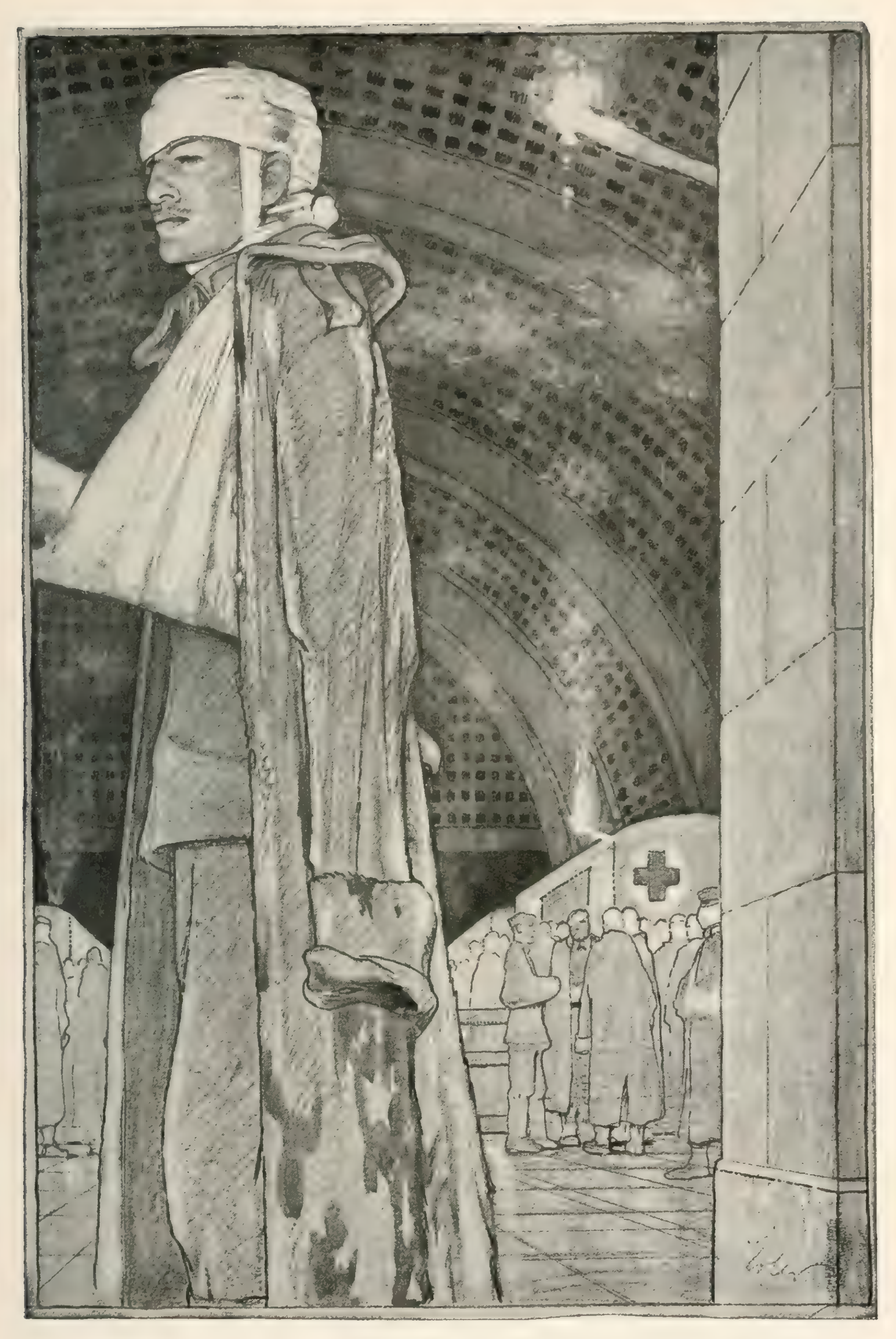


Abb. 126. Wo kommst du her in dem roten Kleid? Aquarell. 1914 (Zu Seite 136)



Abb. 127. Kämpfer von Verdun. 1916 (Zu Seite 134)



Abb. 128. Bei Varennes 1915.

Köpfe zweier tiefschlummernder Kameraden. Gasangriff: ein Mann im Graben, der mit hastiger Gebärde, Mund und Augen krampfhaft geschlossen, seine Gasmaske aus ihrem Behälter herausreißt, offenbar schon halb erstickt von den tückischen heranziehenden Schwaden. Eines der neuartigsten, kennzeichnendsten Elemente des letzten Krieges ist damit behandelt und in Erlers Kriegswerk erledigt. Artilleriekampf und Fliegerwesen waren nur nebenbei zu berühren, sie boten ja nur wenige greifbar malerische Momente. Erler packt eine Situation gern in einem Augenblick relativer



Abb. 129. Ernte. Farbige Zeichnung. 1918 (Zu Seite 146)

Ruhe — der Flieger aber, der mit sausender Geschwindigkeit durch den Äther fährt, ist für den Maler unfaßbar. Nur seine Wirkungen sind festzuhalten, und in einem jener großen Aquarelle, „Fliegerangriff“, hat Erler das denn auch getan — schlagend, mit wenigen Figuren, ganz ohne dramatische Spitze: ein Gutshof etwa, über dem hoch oben, von den



Abb. 130. Spes. Gemälde. 1918 (Zu Seite 150)

bekannten weißen Schrapnellwölkchen umgeben, ein Flieger hinzieht. Unten, schattenhaft angedeutet, ein paar durchgehende Pferde und drei Menschen, aus der Ruhe des Quartiers gescheuchte Soldaten. Zwei, an den Vorgang gewöhnt, sehen ruhig zu, ein dritter rennt erschreckt über den Hof. Das Ganze ist bezeichnend für die Art, wie der Maler in dieser Kriegsbilderreihe typische Ereignisse auf ihre einfachste Formel zurückzu-

führen sucht, mit wenig Mitteln das Große ausdrückend. Er liebt hohe, leere Himmel und Hintergründe, rückt dann die Gestalten, die das Ausschlaggebende zu sagen haben, nach vorn, bestimmt die Umwelt durch wenige, aber stets hervorragend charakteristische Züge: eine Verwandtschaft mit seiner Bühnenkunst ist da unverkennbar. Wie die Fliegerwirkung deutet er auch den Geschützkrieg nur indirekt an — bloß ausnahmsweise bringt er die moderne Kriegsmaschine direkt ins Bild, im allgemeinen ist ihm wohl deren maschinelles Wesen zu unmalerisch. Um so drastischer und doch auch wieder einfach und ohne Häufung der Effekte wird die Wirkung des feindlichen Eisenhagels zur Anschauung gebracht: zerschmetterte Bollwerke, zersplitterte Pfosten und Balken, zerschossene Gräben und irgend ein toter oder lebender Soldat, der von der Ungeheuerlichkeit eines modernen Trommelfeuers zeugt. Den wilden Kampf der Schlacht, das Aufeinanderprallen der Massen, wie es die Schlachtenmaler alten Schlages darstellten und darstellen mußten — denn aus diesen Dingen bestand ja damals der Krieg —, hat Erler im Bilde nicht festgehalten. Einmal weil solche Dinge nur der sieht, der mit im Getümmel war — und Erler malt nur Gesehenes — und dann, weil solche Motive wenig mit dem monumentalen Zwecke seines gesamten Kriegsbilderwerkes und seinem persönlichen Stil in Einklang zu bringen waren. Eine einzige stark bewegte Kampfszene aus dieser Reihe weiß ich — einen Angriff auf eine feindliche Sappe bei Stenay 1916, einen Angriff mit Handgranaten und Flammenwerfern. Hier herrscht wildeste Bewegung; aber bestritten ist die ganze dramatische Szene mit einem Aufwand von — fünf Gestalten deutscher Krieger im Stahlhelm.

Mehr Figuren enthalten ein paar andere Kompositionen, wie die „Ansprache vor dem Sturm" (1915), welche die Berliner Nationalgalerie erwarb. (Abb. 119.) Es ist Winter, große Flocken fallen. Die Krieger stehen in strengem Ernste da, alle nach einem Punkte gerichtet, aufmerksam lauschend; den Sprecher sieht man nicht. Keine lebhafte Bewegung ist an irgend einer Gestalt zu sehen, aber jedes dieser unbewegten Gesichter drückt die Spannung des Augenblickes aus — noch ein paar Minuten, und es geht um Tod und Leben. Vielleicht ist in keinem dieser Bilder die Aufgabe, das gewaltige Erlebnis des Krieges ohne herkömmliches Pathos zu schildern, so erschöpfend gelöst wie hier. Diese steinerne Ruhe wirkt wie ein Symbol der Stimmung, mit der ganz Deutschland der Lösung des schicksalentscheidenden Konfliktes entgegensah — bis der Druck den vielen zu schwer wurde, bis beginnende Unruhe und Zweifel die Aussicht auf einen Erfolg unserer Anstrengungen zerstörten. Figurenreicher ist auch ein großes Bild in Breitformat, das verwundete und unverwundete Krieger im Stahlhelm schildert, die nach der Schlacht heimziehen, und ein anderes, schmal und hoch, 1916 gemalt, das eine ähnliche Szene auf winterlichem Gefilde behandelt — zwei wahrhaft monumentale Stücke von heiligem Ernst der Auffassung. Dann, ein Jahr früher entstanden, ein Vormarsch bei Nacht (Abb. 124), der durch eine zerschossene Ortschaft führt, schattenhaft, gespenstisch fast, oder eine Munitionskolonne, die endlos in Sturm und Regen auf einer Landstraße heranzieht zwischen hohen Pappeln. In all' dem pulst der Rhythmus des Krieges deutlich und ans Herz greifend: Vaterland — morituri te salutant!



Abb. 131. Föhn. Gemälde. 1920 (Zu Seite 151)





Abb. 132. Schichtwechsel. Farbige Zeichnung. 1918 (Zu Seite 146)

Das Museum von Breslau besitzt ein Bild, das uns das Wort Erlers von den Kriegern klar macht, die „auf Matratzen wie auf alten Heldensärgen ruhen“: ein Feldspital in einer verödeten Kirche. (Abb. 120.) Vier Verwundete liegen da, unbewegt, elend gebettet. Auf einer fünften blutigen Matratze sitzt, den Rücken gegen den Beschauer gekehrt, eine Krankenschwester, ein dunkler, unpersönlicher Umriß — um so stärker wirkt die Erscheinung der vier bärtigen, im Leid gealterten Soldaten auf ihren Schmerzenslagern. „Der letzte Gruß“ betitelt sich ein Aquarell aus dem Jahre 1915: an einem Massengrab geben Truppen aus steil aufwärts gerichteten Gewehren die Ehrensalve für ihre toten Brüder ab. Auch hier wirkt die rhythmische Gleichbewegung der im einzelnen kaum unterschiedenen Soldaten feierlicher und erschütternder, als dies eine Summe individuell gekennzeichneter Typen könnte.

Episodenhafter erscheinen ein paar Bilder vom östlichen Kriegsschauplatz: Infanteristen, mit Handgranaten vorgehend, zwischen den weißen, symbolgeschmückten Grabsteinen eines Judenfriedhofs; eine Szene aus Stryj: ein junger Offizier, der in der Frühlingsnacht über ein schlummerndes Dorf hinaussieht, ein paar blühende Zweige in der Hand — neben ihm das scharfgeschnittene Profil eines alten Hebräers; dann zwei Szenen von den Ölquellen von Boreslaw mit arbeitenden gefangenen Russen. Aus dem letzten Kriegsjahr 1918 stammt das wiederum in markigem Monumentalstil gehaltene Gemälde „Die Mole von Zeebrügge": Matrosen und Flieger — im Hintergrunde schwirren Flugzeuge um die weit ins Meer hinausgreifende Mole.



Abb. 133. Aus dem Atelier in Holzhausen am Ammersee

Mit den hier knapp aufgezählten zahlreichen Arbeiten ist die lange Reihe von Fritz Erlers Kriegsbildern natürlich noch lange nicht erschöpft. Es kommt noch eine ganze Anzahl von Einzelgestalten, von Bildnissen bekannter höherer Offiziere und einfacher Soldaten — auch Feinde sind darunter —, von Kampfszenen usw. dazu. Und auch der „Heimatkämpfer" hat Fritz Erlers Kunst gedacht in zwei schönen, markigen Tafeln: auf der einen sehen wir Bergleute, die am Spätabend mit ihrem Gerät zur Grube ziehen (Abb. 132), auf der anderen eine Bauersfrau, die den Pflug im Herbst durch die Scholle führt, während ein Alter im Hintergrunde Kartoffeln in Säcke füllt. (Abb. 129.) So ist auch das Verdienst der Unermüdlichen durch unseres Malers Kunst gefeiert, die es möglich machten, daß wir in unserer belagerten Festung Deutschland, abgeschnitten von aller Welt, vier Jahre aushielten, aushielten trotz aller Not und Schwierigkeit, bis — bis eben das Schicksal stärker war als unsers Volkes Kraft und Wille.

Die Franzosen haben nach dem Kriege von 1870—71, dem Kampfe, in dem auf beiden Seiten die Waffen gleich waren, für ihr besiegtes Heer das Wort geprägt: Gloria victis! Um wie viel mehr gebührt es denen, die achtmal so lange gegen die Übermacht einer ganzen Welt ausgehalten haben! Die Kriegsbilder Fritz Erlers werden einmal, wenn die Gemüter der Welt und der Deutschen insbesondere wieder im Gleichgewicht sind, das Ihrige dazutun, daß, mit besserem Recht als für jene, für unsere deutschen Kämpfer das Wort „Gloria victis!" gilt!

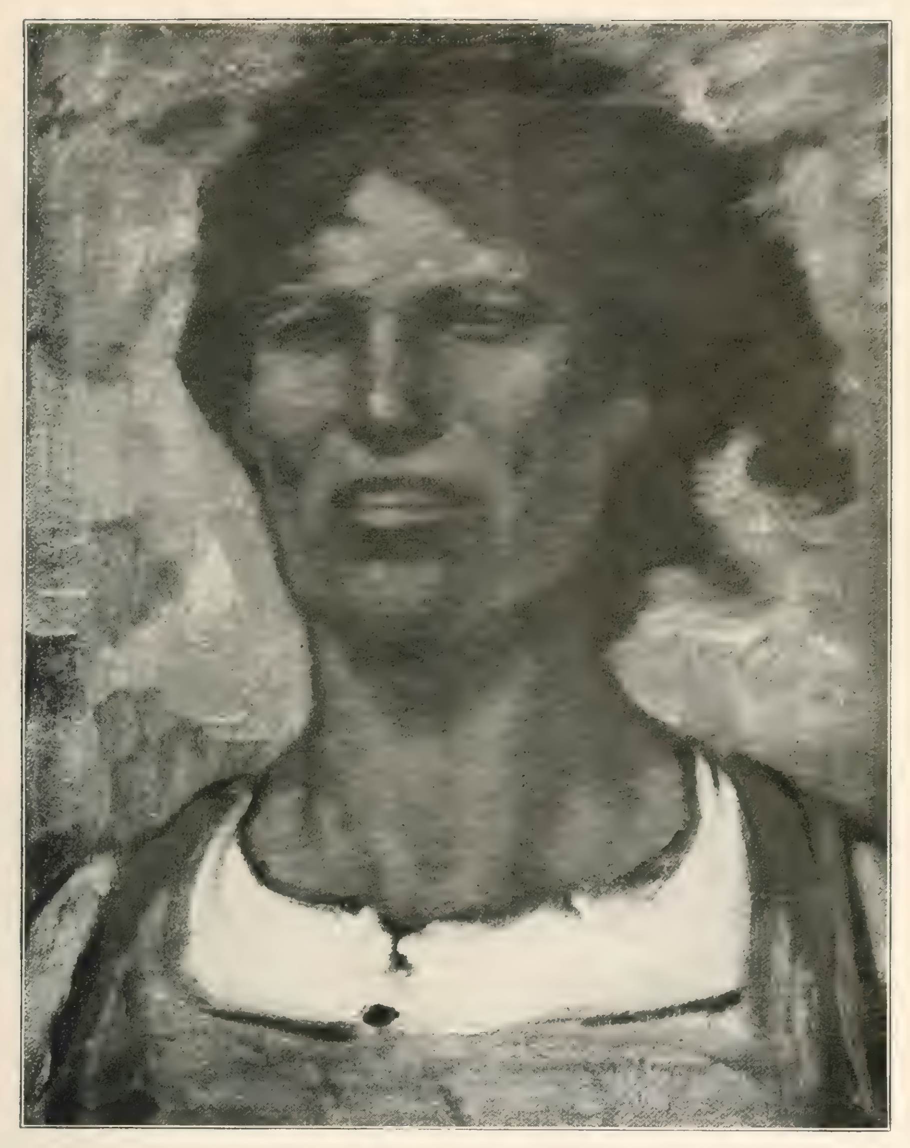


Abb. 131. Weiblicher Kopf im Sturm. 1920

Im letzten Friedensjahre, 1913, hatte Fritz Erler noch ein großes Bild gemalt, das in seltsam prophetischem Geiste überleitete zu seiner Kriegsbilderserie: „Die belagerte Stadt" hieß es. (Abb. 115.) Eine mittelalterliche Stadt, über deren rotem Gemäuer Grabesstille zu liegen scheint. Man spürt diese Stille förmlich. Düster gekleidete Menschen sieht man in den Straßen, Menschen, auf die Not und Bangen drücken. Das Werk, geschaffen in einer Zeit, in welcher die gewaltige Mehrzahl unseres Volkes in froher Zuversicht und Daseinsfreude dahinlebte, könnte ebensogut nach dem Kriege gemalt sein, gestern, heute, morgen, und die Lage unseres Volkes versinnbildlichen, das sechs Jahre lang in einer belagerten Festung lebte und über dem Sorge und Kummer lasteten — und lange noch



Abb. 135. Fischer. 1920 (Zu Seite 152)



Abb. 136. Mädchen im Frühling (Zu Seite 132)





Abb. 137. Fischeridyll. Wandbild in einer Halle. 1920 (Zu Seite 151)



Abb. 138. Holzhacker. 1920 (Zu Seite 151)

lasten werden. Wüßte man nicht, wie dem Künstler von jeher seine Motive aus der augenblicklichen Stimmung, aus einem Farbenklang — dort ist es der von Schwarz und Rot — oder aus einem landschaftlichen Eindruck zuströmten und wie schließlich der herbe Ernst, trotz der frohen Lebensbejahung, die aus manchen seiner Werke spricht, doch eine Grundlage seines Wesens ausmacht: die Entstehung der „Belagerten Stadt“, lange vor dem Kriege, müßte auf uns heute wie das Ergebnis einer Vision, wie ein „okkultes Phänomen“ wirken, so vollkommen erschöpft das eigenartige Gemälde unsere Gefühle in dieser letzten harten Zeit.

Nach dem Kriege, ja noch während des Krieges, z. B. in seinen schon erwähnten Arbeitsbildern, hat Erler seine Kunst Stoffen gewidmet, die nichts mit dem Kampf zu tun haben — oder sich nur von der Warte einer friedlichen Menschlichkeit aus auf ihn beziehen. Im Oktober 1918 entstand die Allegorie „Spes“ (Abb. 130) — auch eine Darstellung, die wir heute auf unser eigenes Schicksal beziehen können, wenn auch die in Trümmern liegende Stadt, die den Hintergrund bildet, eine Erinnerung an die Zerstörungen des Krieges, wie sie der Maler selbst geschaut, bildet. Im Vordergrunde sitzt ein Weib mit verhärmten Zügen, mit blindgeweinten Augen, in der Haltung einer tief Trauernden. Aber neben ihr spielt ihr Kind mit Frühlingsblumen — es bedeutet die Hoffnung auf einen Lenz des Friedens, nach diesem wüsten Winter des Hasses und Mißvergnügens — eine sehr ferne Hoffnung — sie hat ja auch die trauernde Frau auf dem Bilde noch nicht erfaßt und ist nur im Symbol ausgedrückt — aber doch eine Hoffnung!

Nachdem Erler seine Kriegsmalerei einstweilen abgeschlossen hat, ist er wieder in den allerdings sehr weit umschriebenen Kreis seiner alten Motive zurückgekehrt. Ein größeres Wandbild für eine Halle „Fischeridyll", 1920 geschaffen, erinnert an seine alte Vorliebe für die vorgeschichtliche, nordisch-germanische Welt: eine Seelandschaft mit Inseln und Halbinseln; im Hintergrunde ein alter Fischer in seinem Einbaum, im Vordergrunde, halb nackt, ein prächtiges, mächtiges Weib von kernigster Gesundheit des Leibes, des Alten Tochter vielleicht, die, mit Netzen beschäftigt, ein Lied zu singen scheint — wenigstens ist ihr Mund leicht wie zum Gesange geöffnet. (Abb. 137.) Charakteristisch ist die monumental gefaßte Landschaft — überhaupt scheint Erler der Landschaft wieder, wie in seiner Frühzeit und später in dem „Fahrenden Volk", besonderes Augenmerk zuzuwenden, und er erfaßt sie mit einem genialen Zug zum Großen und Typischen — vielleicht hat der lange Aufenthalt in seinem Heim am Ammersee, das in prächtiger landschaftlicher Umgebung liegt, da stark auf ihn eingewirkt, und er läßt jetzt, wie schon im Fischeridyll auch einmal die Landschaft über das Figürliche dominieren. So in dem idyllischen Frühlingsbilde, wo unter hochragenden Bäumen eine junge blonde Mutter sitzt mit ihrem Zwillingspärchen im Kinderwagen — so klein im Verhältnis zum Ganzen, daß man sie auf den ersten Blick fast übersieht. In der Münchner Ausstellung im Glaspalaste, 1920, waren auch drei große Bilder Erlers zu



Abb. 139. Studienkopf. 1920

sehen, die zeigen, daß er wieder auf die alten Wege seines Phantasiereiches zurückgekehrt ist: die Fischer an wildzerklüftetem Felsgestade (Abb. 135), das Mädchen im Frühling, licht, fein und poetisch (Abb. 136), und die romantische „Begegnung", eine echt Erlersche Komposition von nirgendwann und nirgendwo, eine Ballade aus verschollenem Märchenland. Jedes der drei Bilder hat wiederum seine besondere farbige Tonart und seinen besonderen Wert für die Wand. Und im Stil der Bilder bleibt sich Erler, wie immer, unentwegt treu — denn dieser Stil ist er selbst! Und ob er sonst auch als Maler alles kann, was er anfaßt — eins kann er nicht — schaffen, indem er seine eingeborene Art preisgibt. Mich dünkt, das ist nicht das Schlechteste an ihm!



Abb. 140. Selbstbildnis (Zu Seite 99)

Verzeichnis der Abbildungen



Studie. 1920

